

Libros de Cátedra

# Literatura en lengua inglesa

## Lecturas desde el Sur

Silvana N. Fernández, Cecilia Chiacchio  
y Mercedes Vernet (coordinadoras)

FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**S**  
sociales

  
**edulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# **LITERATURA EN LENGUA INGLESA**

## **LECTURAS DESDE EL SUR**

Silvana N. Fernández

Cecilia Chiacchio

Mercedes Vernet

(coordinadoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

  
**edulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP

# Agradecimientos

A lxs alumnxs de Literatura inglesa contemporánea, Literatura inglesa clásica y moderna, Literatura inglesa medieval y renacentista y Literatura de los Estados Unidos. El espacio de lectura e intercambio que ellxs, junto a docentes y adscriptxs, contribuyen a conformar en las aulas, ha sido fundamental para la realización de este volumen.

A la Universidad Nacional de La Plata, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a la Secretaría Académica y al Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas por motivar y acompañar la tarea.

A Edulp y a Bibhuma por el espacio, los materiales disponibles y la ayuda brindada en la búsqueda de bibliografía y en la resolución de cuestiones formales de referencias.

A los espacios de investigación que nos nuclean y alientan a escribir para compartir nuestra producción con colegas y estudiantes.

A lxs autorxs del libro, con quienes compartimos el valor de una docencia comprometida, empática y de calidad, por el entusiasmo y dedicación, por la pluralidad y profundidad de sus trabajos.

A nuestras familias y amigxs, que supieron convivir amorosamente con este proyecto.

Nuestra vocación docente, el desafío de investigar y el trabajo diario solamente cobran valor en el ámbito de una facultad, la FaHCE, y una universidad, la UNLP, que defienden el derecho a una educación universitaria pública, gratuita y de excelencia.

# Índice

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1</b>	
Representaciones femeninas y discursos sociales en <i>The Canterbury Tales</i> .....	14
<i>María Celeste Carrettoni</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Continuidades y discontinuidades en el poema aliterativo <i>Sir Gawain and the Green Knight</i> ...	27
<i>Silvana N. Fernández</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
Llamados a Elsenor. Los usos de Rosencrantz y Guildenstern en <i>Hamlet</i> .....	41
<i>Flavio Nicolás Sánchez Arteaga</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Territorialidad y cuerpo femenino en <i>Pamela</i> de Samuel Richardson.....	64
<i>Maria Constanza Massano</i>	
<b>Capítulo 5</b>	
Una mirada al prerrafaelismo inglés: "Body's Beauty" y "Soul's Beauty" de D. G. Rossetti.....	70
<i>Ailen Ungaro</i>	
<b>Capítulo 6</b>	
Modernismo, parálisis y epifanía en tres cuentos de <i>Dubliners</i> .....	89
<i>Lucía Ongarini</i>	
<b>Capítulo 7</b>	
Devastación y deshumanización: "London Revisited" en diálogo con <i>Autobiographies</i> y "London" .....	103
<i>Verónica Rafaelli y Mercedes Vernet</i>	

**Capítulo 8**

- Un recorrido por los espacios creados en *An Artist of the Floating World*,  
de Kazuo Ishiguro ..... 112  
*Dolores Aicega y Mercedes Vernet*

**Capítulo 9**

- Crítica y complicidad: la vinculación doble de la fotografía en *The Cutting Room* ..... 124  
*Camila M. Yáñez Lizasoain*

**Capítulo 10**

- Distopías críticas feministas y posthumanismo: Marge Piercy y Louise Erdrich ..... 137  
*Cecilia Chiacchio*

- Autorxs** ..... 154

# Introducción

Este libro busca ofrecer nuevas lecturas de textos claves de la literatura en lengua inglesa, actualizando las discusiones a partir de corrientes y desarrollos recientes de la crítica y la teoría literaria.

Tratándose de un libro de cátedra de la Universidad Nacional de La Plata, el corpus seleccionado responde a los programas de las materias involucradas en el proyecto: Literatura inglesa medieval y renacentista, Literatura inglesa clásica y moderna, Literatura inglesa contemporánea y Literatura de los Estados Unidos, del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de esta Universidad. El libro formaliza en un medio impreso los abordajes de la literatura que los equipos docentes han realizado en las cátedras respectivas, y de este modo, responde a las necesidades del estudiantado de acceso a material crítico situado en nuestro contexto de enseñanza, de las cátedras respectivas en primer lugar, pero también de otros ámbitos educativos y personas interesadas en la temática. En resumen, la compilación busca generar un espacio de reflexión colectiva transversal acerca de los escenarios actuales de la literatura en lengua inglesa y hacer asequibles textos y materiales de apoyo para el desarrollo y fortalecimiento de las actividades de formación.

Lxs autorxs de los capítulos conforman un equipo de trabajo compuesto por docentes investigadoras en el área de lengua y literatura en lengua inglesa, así como adscriptxs graduadxs a las materias. A través de esta integración de docentes-investigadorxs formadxs y en formación, el libro busca ofrecer la mirada revitalizada de distintas generaciones sobre obras que centran y descentran el canon literario.

Dado que todo saber es parcial y se construye desde una perspectiva, valoramos la importancia de un saber situado, un conocimiento marcado y orientado, producido por la trayectoria que siguen lxs investigadorxs (Haraway, 1988, 1991; Grossberg, 2012). En literatura, todo texto se lee, observa y analiza desde un lugar, en este caso, desde el Sur —entendido como un sur geográfico-político (de Souza Santos, 2009). De este modo, nos proponemos abordar la literatura en lengua inglesa desde el campo académico en que estamos insertxs, dejando que las experiencias propias de lectura e investigación permeen nuestra mirada de esos textos literarios escritos en inglés en el Reino Unido pero también de aquellos surgidos en los espacios donde tuvieron lugar procesos de colonización y descolonización.

La definición del objeto de conocimiento como Literatura Inglesa o literatura en lengua inglesa no es una cuestión menor. De acuerdo a Raymond Williams (1983), históricamente, la Literatura Inglesa es en sí misma una construcción tardía ya que desde la época medieval hasta por lo

menos el siglo XVII sus límites y sus cualidades diferenciales son poco precisas. Williams se pregunta si el adjetivo “Inglesa” hace alusión al idioma o al país. Si la referencia es a la lengua, no podemos soslayar que durante quince siglos hubo producción escrita en latín, galés, irlandés, inglés antiguo y anglo-normando. Por el contrario, si la alusión no es a la lengua sino al país, deberemos considerar si el adjetivo comprende solo a Inglaterra o es extensivo a Irlanda, Gales, Escocia, Estados Unidos, Commonwealth, etc.

Estas cuestiones no pueden deslindarse de la idea de una “literatura nacional” en tanto construcción y mecanismo eficaz de modelización de un proyecto de nación en un momento histórico determinado; sin embargo, desarrollos históricos subsiguientes de orden social, político y cultural han vuelto esta construcción objeto de crítica y debate.

En tal sentido, abordamos la tradición literaria inglesa, “English literature”<sup>1</sup>, y la ponemos a resonar con otra multitud de voces emergentes (Williams, 1980) con la potencia suficiente para “arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir...”, capaz de “volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 33)

En esta lectura de producciones literarias en lengua inglesa, tiempo y espacio resultan vectores ineludibles. El tiempo porque nos permitirá distinguir y caracterizar, por un lado, diferentes períodos (medieval, renacentista, etc.) y, por otro lado, las transiciones o zonas de indistinción con su carga de potencialidades; el espacio porque hará posible reflexionar sobre la heterogeneidad de relaciones espaciales y la coexistencia de espacialidades diversas presentes en los textos a analizar.

Un aspecto sumamente importante para destacar en el estudio de la literatura medieval es su otredad manifiesta: se trata de un período muy distante en el tiempo, que implica una cosmovisión radicalmente diferente a la actual. Abordar el análisis de *Sir Gawain and The Green Knight* y *The Canterbury Tales* supone reconstruir el horizonte de expectativas de la audiencia y de los autorxs como parte del proceso de recomposición del sentido del texto, sabiendo que estará inevitablemente mediado por nuestro propio horizonte analítico (Jauss, 1979).

El Renacimiento, por su parte, constituye un resurgimiento de la antigüedad clásica dentro de una cultura cristiana, por lo que podemos pensar el período como una alianza incómoda e inestable de elementos antagónicos. Paul Cantor (2004) apunta que lo que resulta fascinante es precisamente la rica variedad de posturas éticas e intelectuales que produjo, en parte como resultado del encuentro de estas dos tradiciones contrapuestas (p. 10).

La obra dramática *Hamlet*, de William Shakespeare, participa de este momento e inaugura la modernidad y el imperio de la incertidumbre. Ese conocimiento que se despliega en la obra no

<sup>1</sup> La tradición literaria inglesa, “English literature”, es aquella que, según Terry Eagleton (1998) se consolida con la institucionalización de los estudios de literatura inglesa y el alto imperialismo, aquella que define e identifica “nuestros grandes ‘poetas nacionales’ Shakespeare y Milton, significado de una tradición y de una identidad nacionales y ‘orgánicas’ a las que podían incorporarse nuevos reclutas mediante el estudio de las letras humanas” (p. 42).

tiene una sola dirección y está cargado de señales complejas y de relativismo. Un crimen tremendo ha envenenado el reino de Dinamarca y en ese mundo sin certezas, ni convicciones Shakespeare plantea interrogantes sobre la fuerza de nuestras creencias, la posibilidad de alcanzar verdades y la necesidad humana de encontrar un sentido de coherencia.

El inicio de la modernidad en los siglos XVII y XVIII complejiza el contexto inglés con grandes cambios políticos, sociales y económicos. Por su lado, la literatura contribuye y registra estas transformaciones: el movimiento del mecenazgo a la profesionalización de la escritura, un nuevo mercado literario con el desarrollo de la imprenta y el aumento del número de lectorxs, géneros literarios que se consolidan o surgen como resultado de una trayectoria social y epistemológica. Otro hecho a remarcar es la presencia de nuevxs actorxs sociales –periféricxs o invisibilizadxs– cuyas voces comienzan a socavar la construcción del relato identitario hegemónico (Pratt, 1995). Las mujeres, dependientes de la tutela masculina en el marco del patriarcado dominante, esbozan algunas intervenciones que dan cuenta de la dificultad de expresarse y ser reconocidas. Abordada desde la crítica literaria feminista, la novela *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, reorienta el lugar de subordinación de la protagonista hacia su construcción discursiva como sujetx capaz de negociar su lugar con la virtud como un bien preciado.

La transición entre los siglos XVIII y XIX está marcada por una creciente industrialización y urbanización. La influencia de la incipiente Revolución Industrial se observa también en la literatura, ya que varios poetas reaccionan frente al crecimiento desmedido de las ciudades y la consecuente separación entre el hombre y la naturaleza, que inevitablemente conduce a una visión desesperanzada de la humanidad. “London”, de William Blake, refleja en sus versos una sociedad abatida por la miseria y la injusticia. De igual manera, más de un siglo después, la crítica al mundo contemporáneo es reescrita por Kathleen Raine, quien fiel a la tradición romántica, describe con horror una humanidad golpeada por la Gran Guerra en “London Revisited”. Lejos de la gran ciudad, el contacto con la naturaleza se convierte en el refugio para el alma y puerta de acceso al mundo trascendente.

Lxs artistas de la Inglaterra victoriana también reaccionan frente a la expansión económica y científica que continúa en la segunda mitad del siglo XIX, ya sea en el intento de registrar con objetividad los detalles de la vida cotidiana (Realismo, Naturalismo) o en la búsqueda de la belleza, lejos de la ciudad contemporánea y su fealdad (Arte por el arte). Dentro de esta última tendencia, los Prerrafaelitas, quienes se rebelan frente a las imposiciones artísticas imperantes y propugnan la vuelta al arte de los maestros italianos antiguos, encuentran en la literatura una gran fuente de inspiración para sus obras pictóricas. Dante Gabriel Rossetti, fundador de la hermandad, es autor de obras dobles donde enaltece la belleza de la figura femenina, del alma y de la naturaleza.

Es a fines del siglo XIX y principios del XX, cuando se despliega el escenario de las más grandes transformaciones en los medios de producción cultural. Al mismo tiempo, es indudable que con el Modernismo se produce una serie de rupturas en todas las artes: rupturas respecto de las formas (una percepción de la primacía del subconsciente o el inconsciente, un cuestionamiento radical del proceso de representación, la desnaturalización del lenguaje,

la problematización del autor y su autoridad en la textura misma de las narraciones) y respecto del poder, en particular el que se manifestaba en la censura burguesa. Estas transformaciones surgieron en las nuevas ciudades metropolitanas, centros del también nuevo imperialismo, que se presentaban como capitales transnacionales de un arte sin fronteras (Williams, 1997). En ese infatigable cruce desde una Irlanda en la periferia a las grandes metrópolis europeas encontramos a uno de los principales exponentes del Modernismo en lengua inglesa: James Joyce. En una conjunción entre realismo y modernismo, su obra inaugural, *Dubliners* (1914), explora y recrea la situación y estado de personajes aquejados por la parálisis individual y colectiva.

La literatura contemporánea emerge caracterizada por la proliferación de voces otras: se trata de una literatura donde las voces excéntricas y las voces calladas en el pasado se vuelven protagonistas, en palabras de Deleuze y Guattari, una “literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1978, p. 28). Entre estas nuevas voces, la producción crítica y literaria feminista ha profundizado la dimensión política de la literatura, estableciendo conexiones significativas entre el cuerpo teórico, la ideología política y los movimientos sociales (Felski, 1989, p. 16). Se trata de políticas situadas y significativas que no solo transforman el campo de lo inglés, sino también el de la literatura, y ponen en discusión la demarcación de territorios, de lo estético y lo político, incluso de lo humano, y dejan en evidencia subjetividades en devenir, y relaciones inter-subjetivas (Butler, 2010; Braidotti, 2019). Estas literaturas son muestra de la interpelación directa a la voz hegemónica que las ha silenciado desde la lógica racional de la universalidad y el progreso, en detrimento de la diversidad.

El Postmodernismo, con su desconfianza de las estructuras y campos hegemónicos o totalizadores, pone en juego la práctica de las fronteras borrosas, el traspasar límites entre ficción y no ficción, entre artes, entre géneros, entre teoría y práctica (Hutcheon, 1988). Así, las disciplinas especializadas se interpelan en tanto campos cerrados y son atravesadas por otros saberes. La literatura y la crítica literaria actual, como lo ha demostrado el desarrollo de las literaturas comparadas, se constituyen y enriquecen a partir de ese atravesamiento –no como un mero diálogo o referencia sino en su propia matriz–. Los feminismos, por ejemplo, se vuelven medulares en algunas novelas (*The Cutting Room; He, She and It, Future Home of the Living God*), pero también nos ofrecen el prisma para leer otros textos (*The Canterbury Tales; Pamela*).

Muchas de las lecturas que proponemos en este volumen tienen su fundamentación metodológica en una de las tradiciones críticas más prestigiosas de los estudios literarios del siglo XX: la literatura comparada, o para usar una denominación más actual y abarcadora, el comparativismo (Gramuglio, 2006). Algunos de los artículos en este volumen atraviesan los límites tradicionales de los estudios literarios para acudir a la colaboración interdisciplinaria sin abandonar el estudio de la literatura en sus aspectos formales, ideológicos e institucionales, pero incluyéndolos en el marco de una aproximación relacional a las formas culturales. De este modo, la intersección entre ficción y autobiografía, entre literatura y otras artes u otros lenguajes dan cuenta de los procesos de reciprocidad que se establecen entre lectura y crítica. Así lo demuestran la relectura

de William Blake que Kathleen Raine hace en “London Revisited”, el estudio comparado de “Body’s Beauty” y “Lady Lilith”, o la importancia de la fotografía en la novela de Louise Welsh.

El rango de obras comprendidas en este volumen incluye autores canónicos, como Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), William Shakespeare (1564-1616) y James Joyce (1882-1941), entre otros; y autoras que abren y expanden ese lugar central, como Kathleen Raine (1908-2003), Marge Piercy (1936), Louise Erdrich (1954) y Louise Welsh (1965). El recorrido propuesto está organizado cronológicamente: se inicia con el estudio de una selección de obras literarias medievales y concluye con el análisis de novelas contemporáneas.

El primer capítulo —denominado “Representaciones femeninas y discursos sociales en *The Canterbury Tales*” y escrito por María Celeste Carrettoni— analiza las representaciones femeninas en la colección de cuentos: Emily, personaje de “The Knight’s Tale”, y la comadre de Bath, personaje del Prólogo y narradora. Por un lado, Emily es estudiada en tanto exponente de la idealización femenina en la literatura cortesana y, por el otro, la comadre de Bath, en tanto representante del discurso antifeminista de la época, quien cuestiona estereotipos de feminidad. A lo largo del capítulo, la autora observa cómo Geoffrey Chaucer indaga acerca de temas filosóficos, éticos y religiosos a través de la exploración literaria de los roles de género.

Luego, en el capítulo “Continuidades y discontinuidades en el poema aliterativo *Sir Gawain and the Green Knight*”, Silvana N. Fernández propone la relectura del poema con el fin de identificar e indagar las contradicciones puestas de manifiesto en este romance que reinventa la materia artúrica como la época dorada del *ethos* caballeresco. En ese sólido entramado, celebratorio de los principios fundantes de una comunidad cortesana autodefinida por la virtud y honor colectivo e individual, se soslayan las circunstancias cambiantes del siglo XIV. Estas, no obstante, se hacen evidentes en discordancias que conllevan la privatización o domesticación del espacio, la interiorización de la conciencia y sugestivos silencios.

A continuación, en “Llamados a Elsenor. Los usos de Rosencrantz y Guildenstern en *Hamlet*”, Flavio Nicolás Sánchez Arteaga analiza la inclusión de ambos cortesanos y supuestos amigos del Príncipe en la economía de la obra shakespeariana como un dispositivo específicamente elaborado para hacer que la audiencia inspeccione la irracionalidad y la arbitrariedad de la vida más allá del escenario. En tal sentido, constituyen instrumentos dotados de una potencialidad anticipatoria de los principios del Teatro del Absurdo (Esslín, 1960) y otras obras metateatrales del siglo XX.

De la literatura del siglo XVIII, María Constanza Massano selecciona una de las primeras novelas inglesas. Este capítulo, llamado “Territorialidad y cuerpo femenino en *Pamela* de Samuel Richardson”, estudia la obra a partir del concepto de frontera simbólica (Grimson, 2005). Articulando nociones de colonialidad y estética (Rancière, 2004), la autora entiende el cuerpo femenino como territorio en disputa que adquiere una espacialidad simbólica, y busca mostrar cómo discursivamente ella logra construirse como sujeto negociante mediante la creación de un nuevo contrato sexual (Armstrong, 1989).

En “Una mirada al prerrafaelismo inglés: ‘Body’s Beauty’ y ‘Soul’s Beauty’, de D. G. Rossetti” Ailen Ungaro reflexiona sobre estos sonetos y las pinturas que los acompañan a partir de la

biografía del artista, el contexto de producción, la lectura detenida de las obras y su traducción. En su análisis, se retoma el dualismo clásico mente-cuerpo, para explorar las ideas de Rossetti tanto acerca del arte como de los arquetipos de la mujer virginal y la *femme fatale*, ambos puntos de interés centrales en el movimiento prerrafaelita.

El volumen incluye el estudio de dos obras literarias de la primera mitad del siglo XX, una perteneciente al modernismo y otra marcadamente por fuera de los movimientos de vanguardia dominantes. En “Modernismo, parálisis y epifanía en tres cuentos de *Dubliners*”, Lucía Ongarini relee “A Little Cloud”, “Counterparts” y “A Mother” con el objetivo de examinar la presencia del tropo de la parálisis cultural que afecta a la ciudad de Dublín y la parálisis individual de sus habitantes. A partir de la indagación de formas nuevas, caracterizadas por el uso simbólico y tropológico del lenguaje, se postula que en un punto de quiebre y de transición entre poéticas realistas y modernistas Joyce configura un espacio dublinés donde confluyen la parálisis, y al mismo tiempo, las epifanías.

“Devastación y deshumanización: ‘London Revisited’ en diálogo con *Autobiographies* y ‘London’”, escrito por Verónica Rafaelli y Mercedes Vernet, analiza “London Revisited” (1943) de Kathleen Raine. Concebido durante la Segunda Guerra Mundial, el poema exhibe las marcas del dolor y la destrucción reinantes en Londres, que están además presentes en la autobiografía de la poeta, por lo que las autoras establecen puntos de contacto entre ambas obras de Raine. Por otro lado, el capítulo explora los ecos del poema romántico “London” (1794) de William Blake que resuenan en la obra de Raine debido a que ambos proyectan una visión desesperanzada de la humanidad.

Las obras literarias más recientes seleccionadas para su análisis en este volumen incluyen una variedad de autorxs y focos. En primer lugar, Dolores Aicega y Mercedes Vernet, en el capítulo “Un recorrido por los espacios creados en *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro”, analizan esta novela postmodernista a partir de la noción de cronotopo del umbral desarrollada por el teórico ruso Mijaíl Bajtín (1985). Las autoras exploran cómo espacio y tiempo se conjugan en la construcción de acontecimientos clave en la vida de Masuji Ono, el protagonista de la novela. El capítulo se centra en el umbral que cruza Ono al abandonar la villa que habita junto con otros artistas del mundo flotante para convertirse en un artista comprometido con la realidad político-social de su entorno.

En segundo lugar, “Crítica y complicidad: la vinculación doble de la fotografía en *The Cutting Room*”, de Camila Yañez Lizasoain, se ocupa de la novela de Louise Welsh desde la intersección entre fotografía y literatura. Partiendo de categorías teóricas de Linda Hutcheon (1989), Julia Kristeva (1982) y Susan Sontag (1973), la autora analiza la significancia y el rol de la fotografía de los personajes femeninos de Sandy y Jane Doe desde una perspectiva posmoderna, posestructuralista y feminista. Específicamente, analiza cómo la fotografía constituye de forma recurrente tanto la abyección y su legitimación, como la subversión y la denuncia de dicha abyección. En ese contexto, el detective-narrador y personaje principal, Rilke, es una figura que intenta intervenir críticamente en el sistema cis heteropatriarcal que

violenta a las mujeres y las disidencias sexuales, pero que no consigue escapar plenamente de su poder ideológico y material.

Por último, en “Distopías críticas feministas y posthumanismo: Marge Piercy y Louise Erdrich”, Cecilia Chiacchio comienza con un breve recorrido por las características e innovaciones del género distopía, para luego centrarse en el posthumanismo —desde la mirada feminista de Rosi Braidotti (2013, 2019)— y dos de sus postulados: la interpelación a las nociones de universalidad y de supremacía de la especie. Estos cuestionamientos ponen en jaque qué entendemos por humano, donde están los límites entre categorías y, más aún, cuáles son las consecuencias de privilegiar unas subjetividades por sobre otras. En el análisis de las novelas de M. Piercy y L. Erdrich, la autora se centra en dos formas clave para el desarrollo de las premisas del posthumanismo: el uso de la tecnología y la figura del cíborg, en la primera; y una mirada comprensiva de la persona humana inserta en una estructura mayor, en la segunda.

Convergen así los aportes de distintas disciplinas que en su intersección con modalidades de indagación propias de literatura habilitan conexiones potentes, como la filosofía en sus vertientes feminista (Butler, 1993, 2010) y feminista posthumanista (Braidotti, 2013, 2019), la pintura del movimiento prerrafaelista, la fotografía y la traducción. Todas ellas confluyen en un encuentro con el texto literario que, a partir de las lecturas en este volumen, se constituye en un objeto con un sentido diferente, es decir, situado.

Este recorrido que ofrecemos de la literatura en lengua inglesa es extenso en su dimensión temporal y abarcativo en lo espacial. Aspira a dar lugar a obras tradicionalmente canónicas y también a aquellas que emergen desde sus márgenes, a aquellas que con el peso de la tradición han sido incorporadas ya al panteón de lxs consagrados y a aquellas que todavía siguen pugnando por la transformación de ese espacio y su inclusión en él. Es solo uno de los muchos recorridos que se pueden seguir, y que esperamos ampliar en futuras publicaciones. Desde nuestro lugar como docentes, investigadorxs formadxs y en formación nos inspira y estimula el desafío de leer y releer críticamente y con rigor aquello que nos apasiona y que forma parte de nuestras currículas.

## Referencias

- Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction*. OUP.
- Bajtín, M (1985). *Teoría y Estética de la Novela* (Trad. H. Kriúkova y V. Cazcarra). *Trabajos de Investigación*. Taurus.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2019). The Posthuman as Exuberant Excess. Prefacio a F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (pp. xi-xvi). Bloomsbury.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter*. Routledge.
- Butler, J. (2010). *Frames of War*. Verso.

- Cantor, P. (2004). *Hamlet: A Student's Guide*. Cambridge University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- De Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinvenCIÓN del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO – Siglo Veintiuno Editores.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (Trad. J. E. Calderón). Fondo de Cultura Económica.
- Esslin, M. (1960). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*, 4, 3-15.  
<https://www.jstor.org/stable/1124873>
- Felski, R. (1989). Beyond Feminist Aesthetics. *Feminist Literature and Social Change*. Harvard University Press.
- Gramuglio, M. T. (2006). Tres problemas para el comparatismo. *Orbis Tertius*, 11(12).  
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Grimson, A. (2005). Fronteras e identificaciones nacionales: Diálogos desde el Cono Sur. *Iberoamericana: 2005*, 5(17), 91-99. <http://www.jstor.org/stable/41675677>.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro* (Trad. M. G. Ubaldini). Siglo Veintiuno Editores.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 1-4(3), 575-595. <https://www.jstor.org/stable/3178066>
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- Jauss, H. R. (1979). The Alterity and Modernity of Medieval Literature. *New Literary History*, 10(2), 181-229. <https://doi.org/10.2307/468759>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Pratt, M.L. (1995). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Clave intelectual.
- Sontag, S. (1973) *On Photography*. Penguin Classics.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura* (Trad. P. di Masso). Ediciones Península.
- Williams, R. (1983). *Writing in Society*. Verso.
- Williams, R. (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Ediciones Manantial.

# CAPÍTULO 1

## Representaciones femeninas y discursos sociales en *The Canterbury Tales*

*María Celeste Carrettoni*

### Algunas consideraciones preliminares

*The Canterbury Tales* fue la última obra escrita por el poeta inglés Geoffrey Chaucer (c.1340 – 1400), y como otras de sus creaciones, está incompleta: con la muerte del autor, el proyecto, que habría comenzado *circa* 1388,<sup>2</sup> quedó inconcluso. Sin embargo, la colección de relatos ha sido tradicionalmente reconocida por la crítica como su obra cumbre y un proyecto innovador para las letras inglesas de fines del siglo XIV, entre otros motivos por lo elaborado del Prólogo General y su coherencia con los relatos de los peregrinos.

En el relato marco, establecido en el Prólogo, un grupo de peregrinos, representantes de los distintos estamentos de la sociedad inglesa tardomedieval, se dirigen al santuario de Santo Tomás Becket, en Canterbury, y para amenizar el viaje deciden narrar historias<sup>3</sup>. En el proyecto original, cada uno contaría dos relatos, uno en el trayecto de ida y otro en el de regreso.

El Prólogo pertenece al género de la sátira de los estamentos (en inglés, *estates satire*), con antecedentes tanto latinos como vernáculos, en la cual se representan de manera satírica los estamentos de la sociedad medieval, identificados de acuerdo con una variedad de criterios, entre ellos la ocupación, el estado civil o el rango social de los personajes. En lo que concierne específicamente a las mujeres, se las solía dividir en dos estamentos, el religioso y el secular (Mann, 2008).

La comitiva a Canterbury es mixta y entre los peregrinos se incluyen tres mujeres, un número reducido que, sin embargo, es congruente con la baja participación femenina en las peregrina-

---

<sup>2</sup> La cronología del canon chauceriano es difusa. Véase “The Canon and Chronology of Chaucer’s Works” en Chaucer (2008).

<sup>3</sup> Gloria Chicote retoma una idea de Harold Bloom presentada en *El canon occidental* cuando el crítico señala que “la ironía de contar una historia cuyo tema es contar una historia es en gran parte invención de Boccaccio” (2006, p.12). Si bien no existen referencias explícitas a Boccaccio en su obra, sin dudas Chaucer estaba familiarizado con su producción, que habría conocido durante una serie de viajes a Florencia en calidad de representante real (Williams, 2006). Además, sin dudas Chaucer dominaba el italiano, con el que habría entrado en contacto como parte del negocio mercantil familiar (Duffell, 2000).

ciones por aquel entonces (Mann, 2008). Si bien este es un porcentaje menor también en relación con el número total de narradores en la obra, el surgimiento de narradoras es significativo en tanto apunta a un fenómeno más general que se comprueba asimismo en otra importante colección de cuentos del período, el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (Chicote, 2006), escrito entre 1351 y 1353.

De las narradoras en *The Canterbury Tales*, la que históricamente ha captado el mayor interés crítico es la comadre de Bath, cuyo extenso Prólogo y cuento ponen en tensión representaciones femeninas estereotípicas que abrevan en el discurso antifeminista de la época. Por su parte, la caracterización de Emilia en “The Knight’s Tale” concita también interés en tanto exponente de la idealización femenina en la literatura cortesana.

Nuestro análisis parte de la premisa de que las representaciones femeninas en el conjunto de la obra de Chaucer revisten una importancia singular (Martin, 1996; Mann, 2002)<sup>4</sup> ya que, a través de la exploración literaria de los roles de género, el autor indaga acerca de temas filosóficos, éticos y religiosos. En este capítulo, nos proponemos entonces explorar las representaciones de dos personajes femeninos, la comadre de Bath –centrándonos en el prólogo del personaje– y Emilia, en “The Knight’s Tale”, a partir de los estereotipos imperantes en el período y en el contexto de los discursos que las atraviesan –el antifeminismo y el denominado “amor cortés” o *fine amor*<sup>5</sup>, respectivamente– con el objeto de dilucidar los modos en que estas representaciones literarias se relacionan con dichos discursos.

## Las mujeres y las representaciones literarias en la Edad Media

El llamado *tema de la mujer* es característico de la literatura medieval. Tal como apunta Wintrop Wetherbee (2004, p. 73), en dicho período prevalecían dos representaciones femeninas estereotípicas: una ideal, que asociaba a la mujer con la bondad y la compasión de la Virgen María, y otra considerada más realista, que la describía como una criatura irracional, caprichosa y lasciva, necesitada del juicio superior masculino.

---

<sup>4</sup> Entre las obras anteriores a *The Canterbury Tales* que exploran las representaciones femeninas y sus consecuencias, cabe destacar *Troilus and Criseyde* (escrita en el período 1382-1386) y *The Legend of Good Women* (escrita *circa* 1386).

<sup>5</sup> Partimos del reconocimiento de las dificultades inherentes a la utilización del término “amor cortés”, que la crítica más reciente ha considerado anacrónico: se trata de un término acuñado por Gaston Paris en 1883, y por tanto inexistente en la Edad Media. Por su parte, el término *fine amor*, que sí existía en el medioevo, no estaba limitado únicamente al amor romántico, tal como demostró David Burnley (1980). Habida cuenta de su difusión, y tratándose de un trabajo introductorio, utilizaremos los términos “amor cortés” y *fine amor* en sentido laxo, en referencia al modelo relacional entre los sexos que surgió en Francia en el siglo XII, que fuera privilegiado por la aristocracia, y que Georges Duby (2000) describe como una forma de “conjunción sentimental y corporal entre dos individuos de sexo diferente” (p. 11).

Tal como cuestiona la comadre de Bath en la célebre pregunta retórica<sup>6</sup> del Prólogo --“Who peyntede the leon, tel me who?” (v.692)<sup>7</sup>—estas dos polaridades se reproducen a través del discurso literario. El mismo argumento se repite en otra de sus observaciones: “it is an impossible / That any clerk wol speke good of wyves,”<sup>8</sup> (vv.688-689). La comadre sostiene que es imposible que un miembro del clero, un estudiante universitario, o un escritor (que eran todas las acepciones medievales del término *clerk*)<sup>9</sup> —en sentido amplio, un representante de la cultura letrada— hable bien de las mujeres ya que son ellos quienes, a través de sus textos, perpetuaron la imagen negativa de las mujeres. La dimensión personal de esta afirmación de la comadre se hará evidente cuando, hacia el final del Prólogo, narre la disputa con Jankin, su quinto esposo, un joven estudiante de Oxford.

La comadre establecerá un contrapunto con el antifeminismo imperante en el período en tanto discurso social acerca de las mujeres cuya raíz se encuentra en la tradición clásica y en la patrística (Dinshaw, 1989). Por su parte, “The Knight’s Tale” es un exponente de la idealización femenina que se encuentra en la lírica cortesana y en el romance, el género no devocional más extendido en la literatura en Inglés Medio (Chism, 2009).

## La comadre de Bath y el discurso antifeminista

Una de las premisas básicas del antifeminismo, que el Prólogo de la comadre desafía, es la concepción de la mujer exclusivamente como objeto de la literatura, no como sujeto. Un aspecto interesante del personaje de la comadre es, entonces, que se trata de la representación literaria de un sujeto femenino. Su caracterización, inspirada en La Vieille del *Roman de la Rose* (Mann, 2002), es considerada una de las creaciones más cautivantes de Chaucer (Bloom, 1994), y tiene sin dudas un componente lúdico notable. El personaje de la comadre parece haber sido muy popular entre la audiencia contemporánea de Chaucer (Pearsall, 2005) que, según la hipótesis más aceptada en la actualidad, era mayoritariamente masculina y estaba compuesta por miembros de los estratos inferiores de la corte (Strohm, 1983). Debido a la popularidad de la comadre,

<sup>6</sup> La frase aludiría a la versión de Marie de France de la fábula de Esopo acerca del hombre y el león, en la que un campesino muestra a un león una pintura que representa el momento en el que un campesino mata a un león con un hacha; ante ello, el león le pregunta si el autor de la obra es un hombre o un león. Véanse las notas al Prólogo de la comadre en Chaucer (2008).

<sup>7</sup> Todas las citas de *The Canterbury Tales* incluidas en este trabajo pertenecen a la edición en Inglés Medio de Benson (Chaucer, 2008). Incluimos también la traducción en verso al Inglés Moderno realizada por N. Coghill (Chaucer, 2003) y la traducción en prosa al español de Guardia Massó (Chaucer, 1999):

“Who called the lion savage? Do you know?” (Chaucer, 2003, p. 277); “¿Quién fue el pintor?” ¡Decidme quién!” (Chaucer, 1999, p. 217)

<sup>8</sup> “[...], there is no libel/ On women that the clergy will not paint” ( Chaucer, 2003, pp. 276-277); “[...] ; es imposible que un estudioso hable bien de las mujeres” (Chaucer, 1999, p. 217)

<sup>9</sup> Incluyo aquí las múltiples acepciones del término según el glosario incluido en Benson (Chaucer, 2008).

el autor parece haber realizado agregados y modificaciones al Prólogo de acuerdo con las reacciones de su audiencia, de modo que resultara aún más polémico.

Así, el prólogo de la comadre entabla un debate con argumentos antifeministas y representaciones estereotipadas de la mujer muy arraigadas. Estas representaciones pueden leerse en el contexto del género de los estamentos, que tipificaba a determinados personajes de manera negativa y en contrario a lo socialmente aceptado (Mann, 2008, p. 14).

En la visión clerical las mujeres laicas virtuosas se dividían en doncellas puras, y esposas y viudas fieles, dependiendo del tipo de lazo sexual que establecían con los hombres. El acto que caracterizaba a la mujer virtuosa, cualquiera fuera su estamento, era sufrir (Hansen, 1983, p. 14). Sin dudas, la comadre está lejos del estereotipo de esposa fiel. Por sus cinco matrimonios, en tres de los cuales el vínculo era netamente económico, por su lascivia (en el Prólogo de su cuento se define como “Venerien” (v.609), es decir, dominada por Venus), y por su excesiva elocuencia, su caracterización representa la antítesis de la esposa ideal.

En su contrapunto con los impulsores del discurso antifeminista, una estrategia retórica que la comadre emplea es la de glosar los textos bíblicos –atribución netamente masculina (Dinshaw, 1989)– de modo que concuerden con su experiencia vital o sus expectativas. He aquí un ejemplo de ello:

Men may devyne and glosen, up and doun,  
But wel I woot, expres, without lye,  
God bade us for to wexe and multiplye;  
That gentil text kan I wel understande.

(vv. 26-29).<sup>10</sup>

En esta primera parte de su Prólogo, que se propone como una defensa del matrimonio, la comadre desafía la exclusión femenina del ámbito intelectual al atribuirse la capacidad de interpretar los textos bíblicos del mismo modo que los clérigos. El pasaje se relaciona con la polémica que San Jerónimo entabla con Joviniano en *Adversus Jovinianum*,<sup>11</sup> en donde refuta el postulado de este sobre la paridad moral entre el matrimonio y la virginidad. En el pasaje en cuestión, la comadre cita el precepto bíblico de procrear, cuya interpretación también es objeto de disputa: para Joviniano, el mandamiento debía entenderse de un modo literal; para San Jerónimo, en cambio, debía interpretarse en el contexto de la recomendación paulina sobre la virginidad

<sup>10</sup> “People may guess or frame a supposition./ But I can say for certain, it's no lie,/ God bade us all to wax and multiply./ That kindly text I well can understand.” (Chaucer, 2003, p. 259); “La gente puede suponer e interpretar lo que quiera; todo lo que yo sé con certeza es que Dios nos mandó crecer y multiplicarnos<sup>4</sup>: un texto excelente que entiendo a la perfección.” (Chaucer, 1999, p. 202)

<sup>11</sup> Se trata de una polémica dirigida a Joviniano, quien había negado la superioridad de la virginidad sobre el matrimonio. Es un texto del siglo IV cuyo contenido es de orden teológico, aunque las mujeres forman parte importante de la argumentación (Mann, 2002).

(Mann, 2002, p. 59). Más allá de las interpretaciones masculinas autorizadas, la comadre propone la propia, a la medida de su biografía y al hacerlo, realiza el mismo movimiento que los hombres que glosan la Biblia (pp. 26-27): moldea su contenido de acuerdo con sus propias necesidades argumentativas.

Los estereotipos femeninos que la comadre intenta contrarrestar —pero que, paradójicamente, no hace más que reforzar (Mann, 2002, p. 66)— indican que las mujeres utilizaban sus atributos naturales para sacar provecho económico de los hombres, que en el matrimonio querían tener el control y que eran criaturas regidas por el apetito sexual. Estas acusaciones se condensan en el diálogo con sus primeros cuatro esposos, que la comadre reproduce en el Prólogo, lo cual conforma una “doble estructura”, como la denomina Mann; esta es sumamente interesante, tal como se observa en el ejemplo que sigue:

Thou seist to me it is a greet meschief  
To wedde a povre womman, for costage;  
And if that she be riche, of heigh parage,  
Thanne seistow that it is a tormentrie  
To soffre hire pride and hire malencolie.

(vv. 248-252).<sup>12</sup>

La acusación que la comadre pone en boca de uno de sus esposos reproduce casi textualmente una de las máximas de la literatura antifeminista: “To support a poor wife is hard work; to put up with a rich one is torment” (Mann, 2002, p. 63). La frase proviene de *Liber aureolus de nuptiis*, (“El libro dorado del matrimonio”) de Teofrasto, un escritor pagano poco conocido, cuya obra es también reproducida por San Jerónimo en *Adversus Jovinianum*.

El texto de Teofrasto, junto con la *Epístola Valerii ad Rufinum* de Walter Map, pertenece al género de la *dissuasio de non ducenda uxore* o disuasión del matrimonio, y forma parte del “book of wikked wyves” (v.686) de Jankin, el quinto esposo de la comadre. Como se recordará, Chaucer también incursionó en este género, pues compuso el poema “Lenoy de Chaucer a Bukton”, *circa* 1396, en su característico tono entre irónico y humorístico. Allí, el autor recomienda a su interlocutor<sup>13</sup> que lea el Prólogo de la comadre: “The Wyf of Bathe I pray yow that ye rede / Of this matere that we have on honde” (vv. 29-30).

Hay en este poema dos frases clave que lo asocian con el Prólogo del personaje: “the sorrow and wo that is in marriage” (v.6), y la advertencia de Chaucer: “Experience shal the teche, so may

<sup>12</sup> ‘’[...] you tell me it's a curse/ To marry a poor woman - she's expensive;/ Or if her family's wealthy and extensive/ You say it's torture to endure her pride/ And melancholy airs, and more beside.’’ (Chaucer, 2003, p. 265); ‘‘Vosotros decís que es una gran desgracia casarse con una mujer pobre debido al coste; pero si ella es rica y mantiene buenas relaciones, entonces decía que es una tortura tener que aguantarle su orgullo y sus malos humores.’’(Chaucer, 1999, p. 207)

<sup>13</sup> Al parecer, se trataría de Sir Peter Bukton de Holderness, aunque también se especula que podría tratarse de Sir Robert Bukton de Suffolk. Al respecto, véanse las notas de Laila Gross en Chaucer (2008, p. 636).

happe" (v.22). Estas frases siguen de cerca el comienzo del Prólogo de la comadre: "Experience, though noon auctoritee / Were in this world, is right ynough for me / To speke of wo that is in marriage;" (vv. 1-3),<sup>14</sup> ya que el primer verso presenta una dicotomía recurrente en la obra del autor, aquella entre autoridad y experiencia, o, en otros términos, la tradición, la cultura escrita, por un lado, y el conocimiento experiencial por otro. En el caso particular de la comadre, si bien ella argumenta acerca del tema del matrimonio desde su amplia experiencia, recurre también a las fuentes escritas para refutar los argumentos misóginos de sus esposos.

Hacia el final del Prólogo, cansada de la rutina nocturna de lectura en voz alta y de la burla por parte de Jankin (vv. 788-793),<sup>15</sup> la comadre reacciona con violencia y arranca tres hojas de su libro: la reacción, más que contra su esposo, parece ser contra los estereotipos femeninos allí representados que tienen consecuencias en el mundo extratextual. Luego de la violencia ejercida por su cónyuge sobre ella, la comadre logra, en un acto de inesperado entendimiento, que éste le conceda las riendas del hogar (vv. 812-813)<sup>16</sup> y que además queme el libro (v. 816)<sup>17</sup>; la armonía queda así restaurada entre los esposos. En este sentido, una de las conclusiones a extraer del Prólogo de la comadre es que los estereotipos del antifeminismo no son solo parte de la diversión y la complicidad masculinas sino que tienen consecuencias reales para las mujeres.

Finalmente, aunque no entraremos aquí en detalles, en el cuento que narra la comadre de Bath se perfila con fuerza una cuestión que en los romances pasa inadvertida: a diferencia de la idealización de las mujeres característica del género, su cuento reposiciona la centralidad del deseo femenino al imponer como castigo al caballero que ha deshonrado a una campesina la búsqueda de la respuesta a la pregunta sobre qué es lo que más desean las mujeres (v. 905). Tal como evidencia "The Knight's Tale", los romances y la imagen idealizada de las mujeres que proyectan a menudo dejan de soslayo aquello que las mujeres desean (Martin, 1996, p. 54).

## Emilia y el ideal cortés

El cuento que narra el caballero es un romance de la Antigüedad Clásica, cuya fuente inmediata es *La Teseida* de Boccaccio (c.1340-1341) (Martin, 1996).<sup>18</sup> Si bien entonces el tema es antiguo, el tratamiento es medieval, ya que el mito se sitúa en el contexto cultural de ese período.

---

<sup>14</sup> "If there were no authority on earth/ Except experience, mine, for what it's worth./ And that's enough for me, all goes to show/ That marriage is a misery and a woe" (Chaucer, 2003 p. 258); "Si no existiera libro alguno que tratase del tema, mi experiencia personal me daría perfecto derecho a hablar de las penas del matrimonio" (Chaucer, 1999, p. 201)

<sup>15</sup> (Chaucer, 2003, p. 279); (Chaucer, 1999, p. 219)

<sup>16</sup> (Chaucer, 2003, p. 280); (Chaucer, 1999, p. 220)

<sup>17</sup> (Chaucer, 2003, p. 280); (Chaucer, 1999, p. 220)

<sup>18</sup> El epígrafe incluye además una cita de *La Tebaida* de Estacio (siglo I d.C.).

En el relato, la caracterización del personaje de Emilia difiere de manera sustancial de la de la comadre: se trata de la mujer idealizada en la cultura cortesana, es decir, la doncella pura en términos de los tres estamentos antes enumerados. Si bien es ella quien motiva una parte importante de la acción, su posición es notablemente pasiva: es llevada a Atenas junto a su hermana Hipólita cuando Teseo conquista a las Amazonas, y allí se convierte en objeto de disputa entre Arcite y Palamón, los dos jóvenes tebanos que Teseo había tomado como prisioneros luego de conquistar su ciudad, y que son condenados a vivir en el encierro de una torre.

El personaje central del relato es, sin dudas, el duque Teseo, lo cual es, por supuesto, congruente con la identidad del narrador, el caballero. Como se evidencia en el comienzo del relato que reproducimos a continuación, a nivel semántico es Teseo quien realiza las acciones (vv. 864, 866, 868, 869);<sup>19</sup> por su parte, el hecho de que Emilia sea más pasiva que su hermana Hipólita puede explicarse por la preponderancia de la última como reina de las Amazonas y más tarde esposa de Teseo. El rol subalterno de Emilia se evidencia en un ordenamiento sintáctico que la relega, en general, a aparecer al final, casi como un agregado, y en varias ocasiones después de la mención de su hermana (v. 871)<sup>20</sup> (Martin, p. 42). Emilia es, en definitiva, parte del botín de la conquista de Teseo pero Hipólita, a pesar de la mayor prominencia de su rol, también lo es:

Whilom, as olde stories tellen us,  
Ther was a duke that highte Theseus;  
Of Atthenes he was lord and governour,  
And in his tyme swich a conquerour  
That greter was ther noon under the sonne.  
**Ful many a riche contree hadde he wonne;**  
What with his wysdom and his chivalrie,  
**He conquered al the regne of Femenye,**  
That whilom was ycleped Scithia,  
**And weddede the queene Ypolita,**  
**And broghte hire hoom with hym in his comree**  
With muchel glorie and greet solempnytee,  
**And eek hir yonge suster Emelye.**  
And thus with victorie and with melodye  
Lete I this noble duke to Atthenes ryde,  
And al his host in armes hym bisyde.

(vv.859-874; énfasis agregado)<sup>21</sup>

<sup>19</sup> (Chaucer, 2003, p. 26); (Chaucer, 1999, p. 88)

<sup>20</sup> (Chaucer, 2003, p. 26); (Chaucer, 1999, p. 88)

<sup>21</sup> “Stories of old have made it known to us/ That there was once a Duke called Theseus,/ Ruler of Athens, Lord and Governor,/ And in his time so great a conqueror/ There was none mightier beneath the sun./ And many a rich country he had won./ What with his wisdom and his troops of horse./ And all their realm, once known as Scythia,/ But then called Femeny, Hippolyta,/Their queen, he took to wife, and, says the story/^ He brought her home in solemn pomp and glory./ Also her younger sister, Emily./ And thus victorious and with minstrelsy/ I leave this noble Duke for Athens bound/ With all his host of men-at-arms around.” (Chaucer, 2003, p. 26); “Nos cuentan viejas leyendas que había una vez un duque

La primera vez que los jóvenes tebanos ven a Emilia es precisamente a través de los barrotes de su celda. Palamón, quien primero posa su mirada sobre ella, duda si se trata de una mujer o una diosa: “[...] The fairnesse of that lady that I see / Yond in the gardyn romen to and fro / Is cause of al my criyng and my woe. / I noot wher she be womman or goddesse, / But Venus is it soothly, as I gesse.” (vv. 1098-1102).<sup>22</sup>

Que la ocasión sea una mañana de mayo, es decir, el escenario privilegiado de las ensoñaciones, no es un mero detalle sino que se relaciona con la naturaleza onírica del amor cortés (Duby, 2000) en términos del plano ideal y el deseo que le es propio. Emilia en tanto, ajena a la mirada de los prisioneros, continúa recogiendo flores en el jardín. La descripción de la joven apela a un lugar común del género, la comparación de la dama con una flor: “That Emelye, that fairer was to sene / Than is the lylie upon his stalke grene, / And fressher than the May with floures newe - /For with the rose colour stroof hire hewe” (vv. 1035-1038).<sup>23</sup> De acuerdo con la descripción estereotipada de la dama, su cabello es largo y rubio (vv.1049-1050)<sup>24</sup> de modo tal que la previsibilidad de la comparación no solo le resta entidad al personaje de Emilia sino que también dificulta que la audiencia se identifique con ella y con su postura en el conflicto que la atraviesa.<sup>25</sup>

Como ya señalamos, la aparición de Emilia ante los jóvenes ocurre en un contexto primaveral, de renovada actividad en la naturaleza: “For May wole have no slgardie anyght. / The sesoun priketh every gentil herte, /And maketh it out of his slep to sterte, /And seith ‘Arys, and do thyn observaunce’ (vv. 1042-1045).<sup>26</sup> La connotación sexual de este pasaje, condensada en el verbo ‘priketh’, tiene su correlato en el súbito enamoramiento de los prisioneros; Emilia, en tanto, permanece en un plano distinto, puesto que mientras junta flores, canta como un ángel: “And as an aungel hevenysshly she soong” (v. 1055)<sup>27</sup>. Esta comparación no solo remite a la penetración de

llamado Teseo, dueño y señor de Atenas. No existía por entonces conquistador más poderoso bajo el sol. Había conquistado muchos reinos de inigualable riqueza y, por su caudillaje y valor caballeresco, incluso el país de las Amazonas, que por aquel entonces se llamaba Escitia<sup>59</sup>, y se había casado con Hipólita, su reina. Se la llevó a vivir con él a su propio país, con la mayor pompa y esplendor, junto con Emilia, la hermana menor de aquélla. Y aquí dejo a este noble duque y a sus huestes armadas cabalgando victoriOSamente y al son de la música hacia Atenas.” (Chaucer, 1999, p. 88)

<sup>22</sup> “The fairness of the lady that I see/ Roaming the garden yonder to and fro/ Is all the cause, and I cried out my woe./ Woman or Goddess, which? I cannot say./ I guess she may be Venus - well she may!” (Chaucer, 2003, p. 49); “La belleza de la dama que he visto vagar por el jardín ha sido la única causa de mi grito y mi dolor. No puedo asegurar si se trata de una diosa o de una mujer, pero creo que se trata de la propia Venus.” (Chaucer, 1999, p. 93)

<sup>23</sup> “Young Emily, that fairer was of mien/ Than is the lily on its stalk of green./ And fresher in her colouring that strove/ With early roses in a May-time grove” (Chaucer, 2003 p. 31); “[...] Emilia- más hermosa que un lirio en su tallo verde y más lozana que el mes de mayo en su florido esplendor, pues su tez competía ventajosamente con las rosas” (Chaucer, 1999, p. 92)

<sup>24</sup> (Chaucer, 2003, p. 31); (Chaucer, 1999, p. 92)

<sup>25</sup> Sigo aquí la observación de Robert W. Frank Jr. (1972) con respecto a la descripción de Fílide en *The Legend of Good Women*, por considerar que es un caso análogo y que la observación resulta relevante para el análisis del personaje de Emilia.

<sup>26</sup> “For May will have no sluggardry at night./ Season that pricks in every gentle heart./ Awaking it from sleep, and bids it start./ Saying, ^Arise! Do thine observance due!^” (Chaucer, 2003, p. 31), “Las noches de mayo no son propicias para el sueño. En esta época del año los corazones nobles se agitan y salen a su conjuro de su sopor:

–¡Levantate y rinde homenaje a la primavera!” (Chaucer, 1999, p. 92)

<sup>27</sup> “And like an angel sang a heavenly song.” (Chaucer, 2003, p. 31); “[...] cantando con voz celestial como la de un ángel.” (Chaucer, 1999, p. 92)

la iconografía cristiana en la literatura cortesana; es asimismo un indicio de la falta de interés en el amor romántico que Emilia manifestará luego en el templo de Diana, cuando exprese su deseo de permanecer célibe. Esta es una innovación de Chaucer con respecto al personaje de Boccaccio en *La Teseida*, ya que en esta Emilia puede ver y oír a los prisioneros, y se siente halagada por su interés (Martin, 1996, pp. 44-45).

Tal como observa Martin, la asignación del discurso directo durante el ruego a Diana otorga a las palabras de Emilia una mayor relevancia:

[“] Chaste goddesse, wel wostow that I  
 Desire to ben a mayden al my lyf,  
 Ne nevere wol I be no love ne wyf.  
 I am, thow woost, yet of thy compaignye,  
 A mayde, and love huntynge and venerye,  
 And for to walken in the wodes wilde,  
 And noght to ben a wyf and be with childe.  
 Noght wol I knowe compaignye of man [“]

(vv.2304-231)<sup>28</sup>

El silencio de Emilia es hasta aquí elocuente, e indica la imposibilidad de expresar sus deseos por fuera de la soledad del templo de la diosa. Hay, además, un detalle no menor: Emilia es una Amazona y, por tanto, disfruta de la caza (v. 2308) y la naturaleza; su asociación con lo natural en el relato es clara, como demuestra además la escena en el jardín antes descripta. Ello le confiere un aire de libertad (Martin, 1996) que no guarda relación con el lugar secundario, relegado al hogar y al ámbito privado, de la mujer en la cultura cortesana.

Más allá de su voluntad, y consciente de las limitaciones de su situación en Atenas, Emilia le pide a la diosa que, si su destino es casarse con uno de esos caballeros, que sea con aquel que más la desea (vv. 2322-2325)<sup>29</sup> y, cuando Diana le confirma que su matrimonio con uno de ellos ha sido decidido por los dioses (v. 2351), Emilia acepta con resignación (vv. 2362-2364).<sup>30</sup> De igual modo, sobre el final de relato, Emilia tampoco cuestiona la decisión de Teseo de casarla con Palamón con el objeto de consolidar el poder de Atenas sobre Tebas (vv. 3075-3081)<sup>31</sup>:

---

<sup>28</sup> “Thou knowest well, O chaste omnipotent./That I would be a virgin all my life/ And would be neither mistress, no, nor wife./ I am, thou knowest, of thy company./ A huntress, still in my virginity./ And only ask to walk the woodlands wild./ And not to be a wife or be with child./ Nor would I know the company of man.” (Chaucer, 2003, p. 65); “Casta diosa, conocéis mi deseo de vivir virgen y de no ser nunca ni esposa ni amante. Como sabéis, todavía pertenezco a vuestro cortejo; soy una virgen cazadora que antes vagaría por los bosques silvestres que casarme y quedar preñada. No deseo la compañía de los hombres.” (Chaucer, 1999, pp. 118-119)

<sup>29</sup> (Chaucer, 2003, p. 65); (Chaucer, 1999, p.19)

<sup>30</sup> (Chaucer, 2003 p. 66); (Chaucer, 1999, p.19)

<sup>31</sup> (Chaucer, 2003, pp. 98-99); (Chaucer, 1999, p. 132)

And thus with alle blisse and melodye  
 Hath Palamon ywedded Emelye.  
 And God, that al this wyde world hath wroght,  
 Sende hym his love that hath it deere aboght;  
 For now is Palamon in alle wele,  
 Lyvynge in blisse, in richesse, and in heele,  
 And Emelye hym loveth so tendrely,  
 And he hire serveth so gentilly,  
 That nevere was ther no word hem bitwene  
 Of jalousie or any oother teene

(vv. 3097-3106)<sup>32</sup>.

El final feliz del romance del caballero se parece al del romance narrado por la comadre, o a la repentina resolución del conflicto con Jankin; sin embargo, la súbita armonía entre los esposos no logra silenciar las palabras pronunciadas por Emilia en el templo de Diana. En este punto adquiere relevancia un comentario del caballero al describir la batalla entre Palamón y Arcite: ante una mirada de Emilia dirigida a quien resultaría vencedor, el caballero comenta: “(For women, as to speken in comune, / Thei folwen alle the favour of Fortune)” (vv. 2681-2682)<sup>33</sup>. Esta generalización acerca de la naturaleza femenina aparece entre paréntesis en el original, a modo de comentario deslizado de manera cómplice por un narrador masculino a una audiencia que asume del mismo género.

El contraste entre esta generalización del narrador y la confesión de Emilia en el templo de Diana apunta, de acuerdo con Lee Patterson (1991), a un dilema frecuente en la literatura del período, más específicamente uno de los modos en que la reflexión histórica penetra la obra de Chaucer: la exploración del sentido interno de subjetividad, y las demandas del mundo histórico en la incipiente dialéctica entre lo subjetivo y lo social.

Otro modo sumamente relevante en que la reflexión histórica ingresa en el análisis de “The Knight’s Tale” lo constituye la Antigüedad Clásica, y el desplazamiento que esta opera sobre la reflexión —moral, filosófica—acerca del presente. Más allá del propósito de ensalzamiento de los valores aristocráticos que parece apuntalar la narración del caballero, su relato deja entrever una crítica, pues el ejercicio de la violencia y la dominación ejercida por la aristocracia se codifica

<sup>32</sup> “And thus with every bliss and melody/ Palamon was espoused to Emily./ And God that all this wide, wide world has wrought./ Send them his love, for it was dearly bought / Now Palamon’s in joy, amid a wealth/ Of bliss and splendour, happiness and health./ He’s tenderly beloved of Emily/ And serves her with a gentle constancy./ And never a jealous word between them spoken/ Or other sorrow in a love unbroken.” (Chaucer, 2003, p. 86); “De este modo Palamón convirtió a Emilia en su esposa entre músicas y alegría. Que Dios, que ha creado el ancho mundo, les envíe su amor; se lo ganó merecidamente. Ya todo iba bien para Palamón: vivía con riquezas, salud y felicidad. Emilia le amó con tal ternura y él la sirvió con tal devoción, que nunca hubo una palabra de celos o de contrariedad entre ellos.” (Chaucer, 1999, p. 134)

<sup>33</sup> “(pues las mujeres, por regla general, sienten inclinación a seguir a los favorecidos por la Fortuna)” (Chaucer, 199, p. 126)

mediante reglas sofisticadas que no alcanzan para ocultar su brutalidad (Patterson, 1991). Dos claros ejemplos de este fenómeno son la lucha en el bosque entre Palamón y Arcite, en la que son comparados con un león y un “cruel tigre” respectivamente (vv. 1655-1657),<sup>34</sup> y la batalla organizada por Teseo con el fin de ordenar la disputa por la dama, que, según las reglas establecidas por el propio duque, concluirá cuando uno de ellos, y sus cien hombres, maten al otro o lo expulsen de la liza (v. 1859).<sup>35</sup> El duque encarna la voluntad aristocrática de imponer orden sobre el caos, apelando al dios Amor: “The god of love, a benedicite! / How myghty and how greeete a lord is he! [”], será la justificación de Teseo (vv. 1785-1786).<sup>36</sup>

En el modelo cortés, como apunta Georges Duby (2000), la dama es la excusa para la demostración de la virilidad de los caballeros y su lugar, en apariencia central, es meramente decorativo. Ello se evidencia en el contraste entre el rol extremadamente pasivo de Emilia –en el relato del caballero, una de las pocas acciones que se les adscriben repetidamente a las damas es llorar– con la intensa actividad de los personajes masculinos.

En última instancia, el duelo que tiene a Arcite y Palamón como protagonistas, y a Emilia como la recompensa para el triunfador, se desata a raíz de un hecho político, la dominación ejercida por un pueblo más poderoso, el ateniense, sobre otros dos, el de las Amazonas y los tebanos. La resolución del conflicto amoroso es, asimismo, una decisión política y estratégica que tiene como objetivo la consolidación del dominio ateniense sobre Tebas:

For which this noble Theseus anon  
 Leet senden after gentil Palamon,  
 Unwist of hym what was the cause and why,  
 But in his blake cloches sorwefully  
 He cam at his comandement in hye.  
 Tho sente Theseus for Emelye.

(vv. 2975-2980)<sup>37</sup>

Es interesante notar que, hacia el final del relato, las elecciones lexicales del narrador en su descripción de los personajes refuerzan aquellas del principio de la narración: de Teseo se

<sup>34</sup> (Chaucer, 2003, p. 47); (Chaucer, 1999, p. 105)

<sup>35</sup> (Chaucer, 2003, p. 52); (Chaucer, 1999, p. 108)

<sup>36</sup> “The God of Love! Ah, Benedicitel/ How mighty and how great a lord is he!” (Chaucer, 2003, p. 51); “—¡Qué grande y poderoso señor es el dios del Amor!” (Chaucer, 1999, p. 107)

<sup>37</sup> “And noble Theseus ordered thereupon/ That summons should be sent for Palamon./ Not knowing for what reason ordered back./ And still in melancholy suit of black,/ Palamon came on this authority/ In haste. Then Theseus sent for Emily.” (Chaucer, 2003, p. 82); “[...] Teseo, sin explicarle la razón, mandó a buscar a Palamón. Al enterarse de la orden, se presentó apresuradamente con el corazón triste y vestido de negro. Entonces Teseo mandó buscar a Emilia.” (Chaucer, 1999, p. 132)

dice que es noble (v. 873),<sup>38</sup> adjetivo que se repite hacia el final de la historia, en el pasaje citado anteriormente (v. 2975). En la primera estrofa se le atribuyen dos cualidades, sabiduría y caballerosidad (v. 865); de manera análoga, de Palamón, en concordancia con su rol social, se dice que es gentil (v. 2976)<sup>39</sup>. De Emilia, por el contrario, no tenemos caracterización al inicio ya que su descripción en el relato se condensa en la escena del jardín que desata el conflicto entre los jóvenes.

A modo de conclusión, es interesante observar que las representaciones femeninas en la literatura antifeminista y el *fine amor*, en apariencia antagónicas, en realidad le otorgan a la mujer un lugar igualmente subordinado en la estructura social. Ni siquiera la comadre, en su cuestionamiento de los estereotipos femeninos, logra escapar a estos patrones puesto que en el Prólogo a su relato, al tiempo que intenta echarlos por tierra, los reafirma en su dimensión autobiográfica. Las representaciones del personaje de la comadre y de Emilia en *The Canterbury Tales* constituyen entonces un punto de entrada a dos discursos culturales de suma relevancia en la obra de Chaucer y en la literatura tardomedieval en su conjunto.

## Referencias

- Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. Riverhead Books.
- Burnley, J. D. (1980). Fine Amor: Its Meaning and Context. *The Review of English Studies*, 31(122), 129-148.
- Chaucer, G. (1999). *Cuentos de Canterbury*. Guardia Massó, P. (Ed. y Trad.). Cátedra.
- Chaucer, G. (2003). *The Canterbury Tales*. Coghill, N. (Ed. and Trans.). Penguin.
- Chaucer, G. (2008). *The Canterbury Tales. The Riverside Chaucer*. Benson, L. (Ed.) (3-328) Oxford University Press.
- Chaucer, G. (2008). "Lenvoy de Chaucer a Bukton". *The Canterbury Tales. The Riverside Chaucer*. Benson, L. (Ed.) (pp. 655, 656) Oxford University Press.
- Chicote, G., Amor, L. Calvo, F. (2006). Introducción. En G. Chicote, L. Amor y F. Calvo (Eds.), *Nuevas miradas sobre la Tierra Media: El cuento en el Occidente Europeo. Siglos XIV a XVII* (pp. 9-14) EUDEBA: UNLP. FaHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- Chicote, G. (2006). La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: Libro del Conde Lucanor, Decamerón y Cuentos de Canterbury. En G. Chicote, L. Amor y F. Calvo (Eds.), *Nuevas miradas sobre la Tierra Media : El cuento en el Occidente Europeo. Siglos XIV a XVII* (pp. 15-39) EUDEBA: UNLP. FaHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

<sup>38</sup> (Chaucer, 2003, p. 26); (Chaucer, 1999, p. 88)

<sup>39</sup> (Chaucer, 2003 I, p. 82); (Chaucer, 1999, p. 132). Ninguna de las dos traducciones conserva el uso del término "gentil" presente en el original.

- Chism, C. (2009). Romance. En L. Scanlon (Ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500* (pp. 57-69) Cambridge University Press.
- Dinshaw, C. (1989). *Chaucer's Sexual Poetics*. The University of Wisconsin Press.
- Duby, G. (2000). El modelo cortés. En A. Basarte (Ed.) y M. Dumas (Comp.), *Nueve Ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* (pp. 11-34). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Duffell, M. (2000). 'The Craft So Long to Lerne': Chaucer's Invention of the Iambic Pentameter. *The Chaucer Review*, 34(3), 269-288.
- Frank, R., Jr. (1972). *Chaucer and the Legend of Good Women*. Harvard University Press.
- Hansen, E. T (1983). Irony and the Antifeminist Narrator in Chaucer's 'Legend of Good Women'. *The Journal of English and Germanic Philology*, 82(1), 11-31.
- Mann, J. (2008). *Chaucer and Medieval Estates Satire*. Cambridge University Press
- Mann, J. (2002). *Feminizing Chaucer*. Boydell and Brewer.
- Martin, P. (1996). *Chaucer's Women. Nuns, Wives and Amazons*. Palgrave Macmillan.
- Patterson, L. (1991). *Chaucer and the Subject of History*. Routledge.
- Pearsall, D. (2005). *The Canterbury Tales*. Routledge.
- Strohm, P. (1983). Chaucer's Audience(s): Fictional, Implied, Intended, Actual. *The Chaucer Review*, 18(2), 137-145. <https://www.jstor.org/stable/i25093865>
- Wetherbee, W. (2004). *Geoffrey Chaucer: The Canterbury Tales*. Cambridge University Press.
- Williams, D. (2006). The Dream Visions. En S. Lerer (Ed.), *The Yale Companion to Chaucer* (pp. 147-178). Yale University Press.

## CAPÍTULO 2

# Continuidades y discontinuidades en el poema aliterativo *Sir Gawain and the Green Knight*

*Silvana N. Fernández*

*Sir Gawain and the Green Knight* es un romance aliterativo<sup>40</sup> compuesto en un dialecto<sup>41</sup> del inglés medio sobre el final del siglo XIV, cuya suerte fue permanecer casi desconocido hasta el siglo XIX. Su procedencia ha sido fijada en las tierras del interior del noroeste de Inglaterra, más precisamente en el límite entre los condados de Staffordshire y Derbyshire, pero su autoría y la historia del manuscrito antes de que pasara a manos del anticuario y coleccionista Sir Robert Cotton en 1621 son aún hoy tema de debate<sup>42</sup>. Sabemos que Sir Frederic Madden realizó la primera publicación del poema en 1839 y que a consecuencia de la edición realizada por J. R. R. Tolkien y E. V. Gordon en 1925 y su inclusión en el programa de Letras Inglesas (English) de la Universidad de Oxford, la obra comenzó a recibir la atención de los filólogos. D. Brewer (1999) señala al respecto:

When I first read the poem as an undergraduate in 1946 I could still buy the 1936 reprint of Tolkien and Gordon's edition. There was not a single critical article available (happy days?). Tolkien himself lectured on the poem to a small

---

<sup>40</sup> En el noroeste de Inglaterra se produce un renacimiento, resurgimiento o reacción aliterativa, "Alliterative Revival", en obras como *Pearl*, *Patience*, *Cleanness* y *Piers Plowman*, entre otras, que emplean como recurso la fórmula típica de la poesía tradicional inglesa previa a la invasión normanda de 1066. Véanse M. J. Bennett (1999), R. Pastalosky (1982) y J. F. Galván Reula (1985).

<sup>41</sup> Para los habitantes de Londres esta variante debe haber sonado como un lenguaje remoto y difícil de entender. La variedad que prevalecerá como norma lingüística será la de Geoffrey Chaucer (*circa* 1345-1400), es decir, la del sudeste de Inglaterra. Para mayores precisiones véase D. Crystal (2019).

<sup>42</sup> Para teorías acerca del patronazgo y políticas lingüísticas en el siglo XV véase S. Stanbury (2009):

Theories of patronage and then suppression are consistent with arguments that early fifteenth-century language policies promoted Chaucer as poet laureate for a new dynasty and London English, as opposed to regional dialects, as the language of the realm. If the poems emerged within the patronage system of Richard II's court, their disappearance may also have been a strategic erasure following Richard's murder in the Lancastrian usurpation. These poems, for all their brilliance, appear to have been largely unknown to subsequent readers until *Gawain* was first transcribed in the nineteenth century. With the ascendancy of Henry IV, the new court may have exacted a repression of signs of the deposed king, including poems, such as those of Cotton Nero A.x., written in the Cheshire dialect and perhaps even commissioned under his patronage. These speculations, provocative as they are, have as yet no solid evidence to support them. (p. 149)

Véase además A. S. G. Edwards (1999).

group of devotees, confining himself entirely to textual cruces (often forgetting to tell us which line he was discussing) [...] (p. 2)

Sin lugar a dudas, de 1946 a la fecha la crítica ha revaluado los méritos del poema y ampliado de manera notable sus líneas de investigación. Retomaremos en este trabajo algunos de esos aportes en la propuesta de lectura y análisis que desarrollaremos a continuación, pero antes es necesario esbozar la trama y el asunto del poema.

*Sir Gawain and the Green Knight* comienza con la irrupción en Camelot durante los días de Navidad de un caballero verde de descomunal y sobrecogedora figura montado en un caballo también de esa coloración. Este singular personaje carece de armadura pero porta una rama de acebo en una mano y un hacha de apariencia también escalofriante, de hoja bien bruñida y con filo de muerte en la otra. En tono desafiante el Caballero Verde propone a la corte de Arturo el juego de la Decapitación. Este estrambótico entretenimiento consiste en cercenar la cabeza al inesperado visitante y tiene como contrapartida que, quien lo concrete, será a su vez decapitado por el Caballero Verde al año siguiente. Gawain, a diferencia de los demás caballeros, acepta el reto y transcurrido un año se embarca en una travesía que lo llevará por bosques, vados y despeñaderos poblados de maravillas donde acometerá a hombres salvajes y dragones. En el camino se le aparecerá también un castillo de apariencia fulgurante y engañosa en el que tendrá lugar el juego de las Tentaciones y el Intercambio de trofeos. Sin haber hallado aún la Capilla Verde, Gawain encuentra en ese castillo donde se hospeda la otra cara de su aventura. En pormenorizadas descripciones de escenas de cacería vemos al señor del castillo, Bertilak, cazar durante tres días seguidos un venado, un jabalí y un zorro y, en paralelo, observamos las escenas de seducción en las que la bella esposa de Bertilak visita a Gawain en la recámara, proponiéndole el deleite. Como parte del trato entre ambos caballeros, al final de cada jornada Bertilak debía entregar el producto de su cacería y Gawain, a cambio, lo que obtuviera en la compañía de la señora del castillo. Mientras las dos primeras jornadas Gawain deposita en la mejilla del castellano los besos que la dama le ha prodigado, el tercer día escamotea el cinturón<sup>43</sup> verde que ha aceptado por su supuesto poder protector en el futuro encuentro aciago con su antagonista.

Cuando Gawain se encuentra con el Caballero Verde en la vieja caverna que pasa por rudimentaria morada de la Capilla Verde, este alza su hacha y amaga dos golpes que resultan fallidos y le asesta un tercero que apenas le produce una leve incisión en el cuello. Después de este último golpe la verdad es finalmente develada y Gawain se entera que los dos amagos y el último y certero hachazo están en correspondencia con el intercambio de dones, los dos primeros en observancia fiel de lo pactado y el último por el acto desleal cometido al aceptar el cinturón y su falta de sinceridad. El Caballero Verde además le revela que él no es otro que el mismísimo señor del castillo, Bertilak de Hautdesert, a quien la bruja Morgana ha convertido en un gigante verdino con el fin de poner a prueba las tan afamadas virtudes caballerescas de Gawain y la Mesa Redonda.

---

<sup>43</sup> En este trabajo nos referimos a “the girdle” como seda, cinturón, ceñidor o lazo. Seguimos la traducción de Francisco Torres Oliver (de Cuenca, 2001).

En muchos aspectos, *Sir Gawain and the Green Knight* se basa en las convenciones ya familiares del romance de la materia de Bretaña<sup>44</sup> que abrevan tanto en la tradición artúrica y fuentes celtas como, más directamente, en romances franceses derivados de aquellos compuestos por el poeta de la corte de Champaña, Chrétien de Troyes (*circa* 1130-1183). Dentro de esos elementos comunes a la materia de Bretaña se cuentan, según S. Stanbury (2009), el relegamiento de Arturo al rol de personaje secundario y la centralidad puesta en alguno de sus caballeros, el reto que tiene lugar en un día festivo, elementos sobrenaturales, la búsqueda, la masculinidad y honor del protagonista sometidos a prueba, y la presencia de mujeres misteriosas e inescrutables (pp. 147-148).

Pero además *Sir Gawain and the Green Knight*, al igual que tantos otros romances, evidencia la flexibilidad del género en su variado repertorio, su naturaleza mítica y legendaria aunada a un tinte maravilloso y fantástico y el cambio y transformación de sus materiales convencionales. Para C. Chism (2009) todas estas características se conjugan para poner en cuestión una concepción del género como manifestaciones o clones de una única idea platónica, lo cual llevaría en términos de H. R. Jauss (2019) a “renunciar a la visión sustancialista de un número constante de características que, en su inmutabilidad, fundarían un género determinado” (p. 51). En definitiva, se vuelve imprescindible enfatizar la existencia del género en el tiempo.

Se crea entonces una tensión entre la uniformidad proporcionada por las características formulaicas del romance y las yuxtaposiciones y personajes complejos a los que aluden. En este sentido Chism (2009) además señala que “it is at these moments of tension that we can trace the ways romances interrogate the social worlds they depict and implicate their readers” (p. 57) de modo tal que aquellos lectores renuentes a dejarse seducir por el ardid estilístico tendiente a la aceptación incuestionable de las convenciones genéricas son bien recompensados.

Si tenemos en cuenta que, según H. R. Jauss (2019), “los géneros literarios están enraizados en la vida y tienen una función social” (p. 54), es decir, están inmersos en la vida cotidiana, planteamos la necesidad de realizar una lectura de *Sir Gawain and the Green Knight* que lo resitúe en ese marco exterior histórico. Es necesario reexaminar entonces la pertinencia de modos de lectura que privilegian una noción de la Edad Media como un período caracterizado por comunidades estables en las que imperaba el monologismo y la ausencia de tensiones. A modo de ejemplo, D.W. Robertson (1963) sostiene que:

the medieval world was innocent of our profound concern for tension. . . . We project dynamic polarities on history as class struggles, balances of power, or as conflicts between economic realities and traditional ideals. . . . But the medieval world with its quiet hierarchies knew nothing of these things. (p. 51)

---

<sup>44</sup> Tradicionalmente los romances ingleses del siglo XIV se han dividido en tres grandes núcleos en función del tema del que tratan, la materia de Francia, la materia clásica o de Roma y la materia de Bretaña o artúrica.

En la misma línea corresponde reconsiderar abordajes como el de J. A. Burrow (1966), quien propone una aproximación en clave alegórica al episodio en el cual Gawain, en un acto de confesión de carácter secular, reconoce su falta ante Lord Bertilak (Stone, 1974a, vv. 2374-2388). De acuerdo a este crítico, la relevancia que cobran tres nociones o ideas morales estrechamente relacionadas, a saber, “cowardice”, “covetousness” y “untruth” o “treachery” (Stone, 1974a, vv. 2374-2383), en el análisis que Gawain realiza de su error al haber aceptado el cinturón, habilita una lectura de este tipo. Burrow (1966) precisa:

these three moral ideas are carefully related one to another, articulated into a coherent account of the case as Gawain sees it. The method is essentially allegorical—as indeed one might expect, seeing that the combination of confessional self-analysis and allegorical technique is such a persistent feature of medieval thought and writing. The moral ideas are brought together as if they were people. Consider how easily the passage might be converted into the scenario for an episode in a Morality Play. (p.129)

A diferencia de posicionamientos como los dos anteriormente mencionados, D. Aers (1988) ofrece una manera de indagar el poema que reintroduce aquello desplazado o soslayado, esto es, las relaciones entre la virtud y la comunidad que define sus términos. Esta lectura expone las conexiones entre el agente moral individual y la comunidad que lo habilita como tal y permite, asimismo, indagar ciertas discontinuidades que emergen en un entramado ficcional donde el héroe figura ser un modelo de caballero ideal, propio de un manual de cortesía.

Como señalamos más arriba, si bien los romances en general muestran una gran variedad de formas, fuentes y temas, todos coinciden en la presencia del caballero y la ética de la caballería. De esto se colige que todas las definiciones del género, no importa cuán imprecisas, coinciden en este punto. A este respecto, Aers (2021) añade, no obstante, un aspecto sobre el cual es menester profundizar, específicamente, la función social del género romance:

Since the figure and the ethic belong to a particular social and economic formation, that of feudalism, an invitation emerges to investigate the social function of the romance genre. This approach has been noted by some of the more thoughtful critics, though hardly pursued very far. (p. 88)

La familiaridad con la temática artúrica que el poeta evidencia en *Sir Gawain and the Green Knight*, no lo hace caer en la tentación de recurrir al manido recurso de una estructura cerrada del tipo amenaza - resolución sino que, por el contrario, introduce ciertos elementos de crítica y disenso en el complejo armado que nos propone. Con referencia a esto, Aers (2021) sostiene:

*Sir Gawain and the Green Knight* and Malory's Arthuriad go further than any other English romances in treating their world and its values critically; they grasp its inherent socio-cultural structures and also –the aperture for merely

literary criticism –they realise that critical position in imaginative and purely formal terms as well as in suggestive thematic statement. (p. 100)

El impacto de la forma poética en *Sir Gawain and the Green Knight* claramente lo sitúa en un lugar de privilegio con respecto a romances cortesanos más mundanos y, por sobre todo, explica Aers (2021), coincide con la crítica innovadora y proto-humanista de la ideología tradicional que el poema propone. El dinamismo de los detalles, el agudo enfoque naturalista y la vívida concreción sonora y sintáctica de un mundo táctil, resultado de un elaborado sentido de la forma tangible, invocan una epistemología y una ontología de lo material y de los sentidos que es concurrente con una emergente individualización en la forma y el disenso manifiesto de Gawain acerca de la interpretación de su conducta. Este patrón es, a la vez, inescindible de dos aspectos que caracterizan a *Sir Gawain and the Green Knight*: por un lado, una crítica inherente a la ideología feudal y su proyección cultural en el romance y, por otro, características económicas y socio-culturales del mundo post-feudal que se concretizan en el acto imaginativo del poeta.

Ese acto significativo mediante el cual el poema rememora la época artúrica y recrea la comunidad cortesana soslaya las prácticas económicas, políticas y militares de la clase terrateniente a finales del siglo XIV y produce un borramiento que comprende áreas importantes de la experiencia de esta clase dominante. El rango de esos acontecimientos es amplio y, como señala Aers (1988), es importante, tenerlos en cuenta en el análisis para comprender algunos de los silencios inquietantes al final del poema. Entre esas circunstancias podemos mencionar, por ejemplo, los esfuerzos de esa clase dominante por mantener sus ingresos mediante la implementación de una batería de medidas (legislación laboral, multas, rentas, servicios, poderes judiciales, etc.) en un momento en que las fuerzas demográficas y económicas ejercían una fuerte presión sobre las formas de vida consuetudinarias de esta clase privilegiada. También, las múltiples formas de resistencia de los campesinos y los jornaleros y la preponderancia de las clases urbanas y su rol en actividades comerciales relacionadas con la compra y venta de tierras, comestibles, artículos manufacturados y suntuarios. Desplazados de la trama del poema están, asimismo, los conflictos en el seno de la clase gobernante, incluidas las luchas intestinas que culminarían en la deposición y asesinato de Ricardo II (1367-400), monarca estrechamente vinculado con la región donde se escribió el manuscrito de *Sir Gawain and the Green Knight*. No hay tampoco alusión al ascenso político de la *gentry*<sup>45</sup> en relación con el carácter cambiante de la caballería, ni se mencionan las emergentes y complejas relaciones de tenencia de tierra que hacían que el sistema feudal se volviera obsoleto en la Edad Media tardía. De la misma manera se omite la prevalencia de la relación monetaria sobre la feudo-vasallática en la organización militar. En este sentido, Aers (1988) apunta:

---

<sup>45</sup> Seguimos el uso de la categoría “gentry” en textos historiográficos en español, por ejemplo, Da Graca (2015).

In this context the knight was becoming the lord of a fee which was 'verging upon property' in a community where the gentry were bound together in networks of kinship, local government, common economic and social concerns, as well as in the cohesiveness of a common culture. (p. 159)

Por todo lo expuesto, una lectura de *Sir Gawain and the Green Knight* que ponga en consideración las relaciones entre la virtud caballeresca y la comunidad que define sus términos, entre el agente moral individual y la comunidad que lo habilita como tal es oportuna y necesaria por cuanto permitirá indagar ciertas discontinuidades que emergen en un entramado ficcional en el cual el héroe figura ser un modelo de caballero ideal propio de un manual de cortesía o de la crónica en verso sobre la vida del Príncipe Negro escrita por Chandos Herald. Estas discordancias, según Aers (1988), pueden caracterizarse como la privatización o domesticación del espacio, concurrentemente con lo que esto posibilita, y la interiorización de la conciencia.

En lo que sigue nos dedicaremos a identificar y explicar algunas de estas tensiones y las implicancias que acarrean para los principios fundacionales de una clase dominante que supuestamente se retrotrae a la corte de Arturo y que, al mismo tiempo, comprende la época del poeta que recreó ese mito.

El romance se inserta en una tradición heroica que provee el encuadre convencional para ubicar a Arturo en una larga genealogía de hombres nobles y valerosos, entre los que se cuentan el troyano Eneas, Rómulo y Félix Bruto entre otros, "But of all who abode here of Britain's Kings,/Arthur was highest in honour, as I have heard;/So I intend to tell you of a true wonder,"<sup>46</sup> (Stone, 1974a, p. 22, vv. 25-27). Durante el transcurso de una celebración de Navidad y Año Nuevo<sup>47</sup> el poeta decide introducir el motivo corriente en los romances, el reto descortés, "the discourteous challenge" (Aers, 1988, p. 158) que viene a desafiar las normas de cortesía y, de resultas, la identidad misma de esta comunidad aglutinada alrededor de los valores cortesanos y caballerescos de la élite dominante. El Caballero Verde llega entonces a Camelot para retar no solo al rey sino a la corte y su reputación, sus virtudes y sus metas:

But as your reputation, royal sir, is raised up so high,  
And your castle and cavaliers are accounted the best,  
The mightiest of mail-clad men in mounted fighting,  
The most warlike, the worthiest the world has bred,  
Most valiant to vie with in virile contests,

<sup>46</sup> "Y de todos los reyes que gobernarón Britania, Arturo fue el más noble, según he oido decir. Por tanto, quiero recordar aquí cierta maravilla que algunos presenciaron, y una de las más admirables aventuras que se cuentan entre los prodigios de Arturo." (de Cuenca, 2001, pp. 19-20)

<sup>47</sup> Según señala Aers (1988) esta visión de la iglesia no se corresponde con la promulgada ni por los escolásticos y sus discursos sobre la virtud ni por la prédica de los seguidores de San Francisco; sin embargo, no pueden desconocerse estas especificidades de una institución que también comulgaba con los valores de las élites. Al respecto Aers puntualiza que "[t]his integration of Christianity is what we find later at Hautdesert, where masses punctuate but never impede or question courtly life with its enormous material privilege and pleasures. Such religious punctuation is actually a powerful sanctification of upper-class life" (p. 161).

And as chivalry is shown here, so I am assured,  
At this time, I tell you, that has attracted me here.<sup>48</sup>  
(Stone, 1974a, vv. 258-264)

Si ningún caballero está a la altura del desafío, “to strike a strong blow in return for another” (Stone, 1974a, v. 287), entonces, advierte Aers (1988), la identidad de esa comunidad, su virtud y su *telos* corren el riesgo de desmembrarse. Ambos, contendiente y desafiado, bien saben que la fama, el orgullo, la ferocidad, la ira y el lenguaje heroico son virtudes esenciales en el proyecto de dicha comunidad y la imagen de sí que proyecta. En este sentido, las palabras del Caballero Verde son reveladoras por cuanto ponen de manifiesto que el fracaso en el sostenimiento de estos valores conlleva una derrota rotunda y una pérdida de la identidad:

'What, is this Arthur's house, the honour of which  
Is bruted abroad so abundantly?  
Has your pride disappeared? Your prowess gone?  
Your victories, your valour, your vaunts, where are they?  
The revel and renown of the Round Table  
Is now overwhelmed by a word from one man's voice,  
For all flinch for fear from a fight not begun! '<sup>49</sup>  
(Stone, 1974a, vv. 309-315)

Tanto el desafío del Caballero Verde como las respuestas de Arturo son parte de un sistema en el cual el *ethos* del honor tal y como aparecía incorporado en la cultura de la clase caballeresca de fines del siglo XIV legitima y produce la reafirmación moral de una política de la violencia bajo el velo de unas reglas de cortesía que, de hecho, servían para contenerla dentro de límites considerados aceptables. Como sostiene Aers (1988), en el encuentro entre el Caballero Verde y la corte de Arturo podemos observar “complex and gamesome courtly mediations of a reckless violence in which killing is a matter of little consequence providing correct forms are honoured” (p. 160).

De igual manera, es también apropiado que el pacto sellado por Gawain y el Caballero Verde apele a la palabra pública del hombre de honor, su “*traube*”, que no es otra cosa que su lealtad encarnada en su rol social y en su comunidad. Según R. F. Green (2006), en el siglo XIV la

---

<sup>48</sup> “Sin embargo, tu fama, señor, es muy grande, y tu castillo y tus caballeros son considerados los mejores, los más fuertes de cuantos cabalgaron armados, los más esforzados y dignos del mundo, y los más valientes compitiendo en nobles juegos; y dado que hasta mí ha llegado que hacéis gala de las virtudes de la caballería, esto es lo que me trae aquí.” (de Cuenca, 2001, p. 25)

<sup>49</sup> “- ¡Cómo!, ¿es ésta la corte de Arturo -dijo-, cuya fama tanto se ha extendido por todos los reinos del mundo? ¿Dónde están ahora vuestra arrogancia, vuestras proezas, vuestras victorias y valor, y el arrojo del que os jactáis? La alegría y la fama de la Tabla Redonda han sido sofocadas, ahora, por la palabra de un hombre; ¡veo que todos se encogen y tiemblan, antes de haber sentido el golpe!” (de Cuenca, 2001, p. 27)

palabra “truth” era una especie de palabra clave en el sentido de Raymond Williams<sup>50</sup> ya que, además de su prominencia en el vocabulario de discusiones cruciales acerca de lo social y lo cultural, había generado acepciones múltiples y a menudo contradictorias (p. 210).

El uso de “traube” y sus derivados es reiterado y, como señala Burrow (1966), dar cuenta de sus sentidos en el poema no es tarea sencilla. Para hacerlo debemos remitirnos a palabras tales como ‘good faith’, ‘trustworthiness’ o ‘fidelity to contract’ y, con todo, ninguna de ellas representa de manera cabal la fuerza del término en inglés medio. A propósito de esta dificultad, Burrow (1966) advierte:

The main reason for this, I suppose, is that the ideal itself has lost much of its force in societies which—outside one or two eccentric institutions like the Stock Exchange—put all but the most trivial contracts in writing and enforce them with effective legal sanctions. Anyway, it is clear that the fourteenth century attached far more importance to ‘good faith’ than we do. (p. 24)

El viaje que Gawain emprende al empeñar su palabra y su honor en ese juego de la verdad con el Caballero Verde, o en palabras de B. Stone, “game of truth” (1974b, p. 13), lo llevará de Camelot a Hautdesert. Al igual que lo hiciera en Camelot, el poeta construye la morada de Lord Bertilak y su dama en concordancia con los patrones estilísticos del género romance y la opulencia, privilegios y placeres de los que goza la clase dominante. Observamos aquí también la sacralización de la vida cortesana y la legitimación de sus privilegios por parte de una iglesia que, en tanto afín a sus formas de vida, no las condena ni las juzga como lo harían los teólogos escolásticos o los movimientos de carácter evangelizador surgidos en el siglo XIV. El poema revela así su inmanencia a la cultura cortesana en, por ejemplo, las apreciaciones positivas de la arquitectura del castillo (Stone, 1974a, vv. 778-810), su culto del honor (v. 830), su aclamación de la opulencia y el fasto (vv. 852-74), el deleite en los juegos cortesanos (vv. 1020-1026), las justas, los torneos (vv. 37-42), la danza, la música y las fiestas (vv. 1648-1667) y en su aceptación de la caza como práctica distintiva de clase (por ejemplo, vv. 1126-1177).

La fusión de las tradiciones heroicas y cortesanas es efectivamente reafirmada, pero en esa red de continuidades relevantes y elocuentes entre Camelot y un Hautdesert que recibe a Gawain como parangón de todas las virtudes, se dejan ver, no obstante, ciertas tensiones y resquebrajamientos. Esas instancias en las que emergen estas discordancias son caracterizadas, según

---

<sup>50</sup> R. F. Green (2002) aclara que R. Williams no era un medievalista pero, si el rango de sus investigaciones hubiera incluido el período medieval, no habría dejado de reconocer a la palabra “truth” como una palabra clave ya que, aún sin pertenecer a “the specialized vocabulary of a specialized discipline”, se encuentra comprendida dentro de “strong, difficult and persuasive words in everyday usage .... the vocabulary we share with others, often imperfectly, when we wish to discuss many of the central processes of our common life (12).” (p. 3).

R. F. Green hace referencia al estudio ineludible de R. Williams (1988) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Allí Williams investiga cómo se formaron, alteraron, redefinieron, influenciaron, modificaron, confundieron y fortalecieron “palabras clave” a medida que cambiaban los contextos históricos en que se aplicaban.

Aers (1988), como la privatización o domesticación del espacio, concurrentemente con lo que ello posibilita, y la interiorización de la conciencia.

A diferencia de Camelot, en Hautdesert el poeta se permite franquear espacios y tiempos al ubicar a Gawain yaciendo en su cama en el aposento que le ha sido asignado. De esta forma se abren espacios y tiempos del orden privado<sup>51</sup> que nos permiten ver al caballero vistiéndose y escondiendo el cinturón que le ha obsequiado la señora del castillo (vv. 1872-74) y que le posibilitan al poeta a su vez dramatizar la manera en que esos nuevos espacios habilitan un tipo de interacciones capaces de afectar el rol público de este hombre de honor. Un ejemplo sugerente de esto se da en ocasión de la reunión que tiene lugar después que Gawain ha salido airoso del segundo encuentro con la dama. En ese festejo colectivo que es medio y fin de los valores caballerescos y cortesanos observamos al caballero sentado al lado de la dama, comportándose de acuerdo a las normas de decoro esperadas; sin embargo, gracias a un sutil cambio en el modo y foco narrativo, en un momento determinado percibimos una disonancia en ese patrón de conducta:

In a bewitchingly well-mannered way she made up to him.  
 Secretly soliciting the stalwart knight  
 So that he was astounded, and upset in himself.  
 But his upbringing forbade him to rebuff her utterly,  
 So he behaved towards her honourably, whatever aspersions might  
 Be cast.<sup>52</sup>

(Stone, 1974a, vv. 1658-63)

Este desplazamiento nos permite ser más que meros observadores de una escena desde la exterioridad y entonces podemos atisbar el conflicto interno del caballero ante el juego de seducción de la dama. Notamos, asimismo, que la naturaleza sutilmente perturbadora de sus razonamientos aparece enfatizada por el lugar en que estos ocurren, específicamente, en la gran sala, que es el lugar más público y simbólicamente importante en la vida común del colectivo social al cual Gawain pertenece. En tal sentido, las contradicciones que lo aquejan y el sentido de división interna que le provoca prefiguran, respectivamente, un resquebrajamiento de una identidad presuntamente estable y cuestionamientos potenciales de la cultura auto-idealizada que él representa.

En el poema esta preocupación creciente, aunque no siempre constante, acerca del estado de conciencia de Gawain se traduce en una evocación de la identidad en un modo

<sup>51</sup> El poeta de *Sir Gawain and the Green Knight*, a diferencia de W. Langland (*circa* 1330- c. 1400) en el poema aliterativo de corte alegórico-satírico *Piers Plowman*, dista de asumir una postura moralizante o censuradora sobre la adopción de hábitos nuevos por las clases altas, por ejemplo, la costumbre de comer en privado. (Aers, 1988)

<sup>52</sup> "Y mostró ella una actitud tan cautivadora hacia el caballero, con furtivas y halagadoras miradas, que le hizo sentirse asombrado, y hasta molesto consigo mismo. Sin embargo, por buena crianza, no quiso corresponder con frialdad a sus insinuaciones; así que la trató con cortesía, aunque la situación era contraria a la virtud." (de Cuenca, 2001, p. 65)

narrativo que incluye la introspección y una marcada escisión de la propia imagen. Así, las presiones a las que son sometidos los ideales de virtud heroica acarrean desviaciones en el lenguaje. A modo ilustrativo, en la esfera privada, durante el tercer encuentro privado con la dama, Gawain cavila acerca de las consecuencias que involucra la aceptación del lazo para su lealtad y virtud caballerescas:

Then the prince pondered, and it appeared to him  
 A precious gem to protect him in the peril appointed him  
 When he gained the Green Chapel to be given checkmate:  
 It would be a splendid stratagem to escape being slain.<sup>53</sup>  
 (Stone, 1974a, vv. 1855-59)

En el ámbito público de esta comunidad aducir que la aceptación del obsequio se debía a su poder protector habría sido inapropiado e improcedente. En esta línea de análisis podemos afirmar, siguiendo a Aers (1988), que los términos a los que el caballero apela para pensar la situación peculiar y comprometida en la que se halla comportan, evidentemente, una escisión problemática entre lo privado y lo público, lo interno y lo externo. Un ejemplo quizás más elocuente nos lo proporciona el episodio en que el Caballero Verde le revela aspectos de la prueba hasta entonces desconocidos, concretamente, que el juego del intercambio había sido urdido por él y que la seda le pertenecía. El Caballero Verde descubre además otras verdades ocultas relativas a su verdadera identidad y a la poderosa figura que ha pergeñado todo el ardid: él no es otro que el mismísimo señor del castillo, Bertilak de Hautdesert, a quien la bruja Morgana ha convertido en un gigante verdino con el fin de poner a prueba las tan afamadas virtudes caballerescas de Gawain y la Mesa Redonda. Este acto de esclarecimiento resulta extremadamente complejo por cuanto reactiva las discontinuidades evidenciadas en la esfera pública y privada en el sostenimiento de los valores y virtudes del código caballeresco y cortesano. Lord Bertilak, al igual que Gawain y Arturo, es inmanente al *ethos* de las virtudes heroicas y la comunidad del honor y, por ende, el juego de intercambio de dones tenía como objetivo poner a prueba su lealtad y fidelidad a tales códigos. A pesar de esto, Lord Bertilak considerará que el acto por el cual Gawain recibe el lazo e incumple parte del trato comporta solo una falta menor, cuyo origen está en el apego a la vida:

But here your faith failed you, you flagged somewhat, sir,  
 Yet it was not for a well-wrought thing, nor for wooing either,  
 But for love of your life, which is less blameworthy.<sup>54</sup>  
 (Stone, 1974a, vv. 2366-68)

<sup>53</sup> “Meditó entonces el caballero, y se dijo para sus adentros que sería de inmenso valor en la peligrosa prueba a la que debía someterse. Si, cuando llegase a aquella capilla para sufrir su sentencia, lograse escapar sin daño por medio de algún artificio, la estratagema sería en buena lid.” (de Cuenca, 2001, p. 70)

<sup>54</sup> “Pero aquí fallasteis un poco, señor, y os faltó lealtad; aunque no os hizo caer la astuta malicia ni el deseo de amor, sino el apego a vuestra vida; cosa que es más disculpable.” (de Cuenca, 2001, p. 84)

Ante semejante revelación, Gawain permanece en silencio, desconcertado y perplejo porque esas transacciones efectuadas en el ámbito privado salgan ahora a la luz. Asimismo, su angustia y sentimiento de culpa afloran precisamente cuando es descubierto en un acto que, a diferencia de Bertilak, él considera grave. A raíz de esa confrontación con la transgresión cometida en la esfera privada, lo invade en el ámbito público un sentimiento de vergüenza por su falta de fe y apela, cuando puede sobreponerse, a términos morales que condensan el *ethos* de su comunidad y su perspectiva de clase:

The first words the fair knight could frame were:  
 'Curses on both cowardice and covetousness!  
 Their vice and villainy are virtue's undoing.'<sup>55</sup>  
 (Stone, 1974a, vv. 2373-75)

Por su acto de flaqueza Gawain maldice la cobardía y la codicia al tiempo que las equipara, además, a dos términos morales que, desde su posicionamiento de clase, caracterizan a estamentos inferiores, "vice" y "villainy" (v. 2375). En contraposición, cuando intenta deshacerse del lazo, Gawain afirma las virtudes heroicas y el código caballeresco y proclama la liberalidad y la lealtad como connaturales a su condición:

'Lo ! There is the false thing, foul fortune befall it!  
 I was craven about our encounter, and cowardice taught me  
 To accord with covetousness and corrupt my nature  
 And the liberality and loyalty belonging to chivalry.<sup>56</sup>  
 (Stone, 1974a, vv. 2378-81)

Es patente aquí que la negación del código al cual el caballero y su comunidad deben su misma existencia trae aparejado el resquebrajamiento de la identidad. Sin embargo, en el poema la confesión de Gawain y su reconocimiento de la falta no conducen, como bien observa Aers (1988), ni a un retiro monástico para expiar su culpa<sup>57</sup> ni a un cambio en la forma narrativa. En tal sentido, la confesión de Gawain permanece enmarcada dentro de los límites de un *ethos* cortesano que pivota alrededor de nociones propias y exclusivas de cobardía, valor, liberalidad, codicia, lealtad y deslealtad. De igual manera, si a cada sistema de virtud le corresponde una forma narrativa, entonces no sería congruente un desplazamiento genérico hacia la homilía o el manual penitencial.

<sup>55</sup> “—¡Malditas seáis Cobardía y Codicia! En vosotras medra la infamia y el vicio que destruye a la virtud.” (de Cuenca, 2001, p. 84)

<sup>56</sup> “Ahí va la falsa prenda en hora mala, pues la ansiedad por tu golpe me ha hecho caer en Cobardía, de modo que, cediendo a la Codicia, renuncié a mi condición, que es la liberalidad y la lealtad, tal como cumple a los caballeros!” (de Cuenca, 2001, pp. 84-85)

<sup>57</sup> Era común que cuando la vida activa de un caballero llegaba a su fin, este se retirara a la vida monástica. Véase Knight, S. (1983).

En vez, Gawain continúa siendo, a pesar de todo, un caballero y como tal lo recibe la corte de Arturo a su regreso. No hay indicios de nada inapropiado: ni en la comunidad, ni en su *ethos*, ni en su forma de vida, ni siquiera en la presencia de un héroe ruboroso y quejumbroso al que el resto de la corte debe, jocosamente, levantar el ánimo:

First the King, then all the court, comforted the knight,  
 And all the lords and ladies belonging to the Table  
 Laughed at it loudly, and concluded amiably  
 That each brave man of the brotherhood should bear a baldric,  
 A band, obliquely about him, of bright green,  
 Of the same hue as Sir Gawain's and for his sake wear it.  
 So it ranked as renown to the Round Table,  
 And an everlasting honour to him who had it,  
 As is rendered in Romance's rarest book.<sup>58</sup>

(Stone, 1974a, vv. 2512-20)

De esta manera el poeta parece abandonar algunos de los temas perturbadores que había introducido de manera incidental en el poema, por ejemplo, las discontinuidades entre lo público y lo privado y los atisbos de interiorización de la conciencia del héroe. Asimismo, en lo que figura ser un intento por reafirmar la inmanencia del poema a la vida cortesana, la clase que este representa y su sistema de virtud, el poeta elude resolver las discrepancias acerca de la evaluación del lazo y la falta cometida.

Las implicancias de esta omisión, deliberada o no, pueden calibrarse en su cabal dimensión si, como sostiene Aers (1988), reconocemos que la cultura caballerescas y cortesana y los modos de pensamiento neo-feudales no eran una mera decoración del orden de la superestructura<sup>59</sup> sino un elemento crucial para contrarrestar las fuerzas potencialmente divisivas que amenazaban a la sociedad terrateniente en el siglo XIV en Inglaterra.

A modo de conclusión, *Sir Gawain and the Green Knight* encarna la celebración y recreación de ciertos supuestos que tradicionalmente cimentaban la relación entre el señor y sus vasallos. En tal sentido, los lazos de cohesión<sup>60</sup> que se originaban en una cultura compartida comportan un factor cultural que no puede entenderse como un mero elemento de la superestructura en la Edad Media tardía sino más bien un aglutinante crucial que contrarrestaba divisiones económicas.

<sup>58</sup> “El rey animó al caballero, y también el resto de la corte; rieron todos de buen grado con este lance, y acordaron jovialmente que todos los señores y damas pertenecientes a la Tabla Redonda, y cada paladín de esta hermandad, llevasen cruzada una cinta de verde brillante, en prueba de afecto por aquel caballero. Y se acordó reconocer en ella el distintivo de la Tabla Redonda, honrando así eternamente a quien la llevara, tal como cuenta el mejor de los libros sobre romances.” (de Cuenca, 2001, p.88)

<sup>59</sup> En términos del materialismo histórico, base y superestructura.

<sup>60</sup> La *gentry* era parte asimismo de redes de parentesco, de gobierno, de la actividad económica, etc.

cas, entre otras también potencialmente antagónicas, como la prevalencia de la relación monetaria sobre la feudo-vasallática en la organización militar y el hecho de que el caballero pasara a convertirse en “lord of a fee”, es decir poseedor de una renta feudal que se asemejaba mucho a la propiedad, en el seno del sector que detentaba la propiedad de la tierra. En este sentido, el rol que cumple la evocación de una comunidad compartida de honor y virtud caballeresca en las cambiantes circunstancias del siglo XIV permite dar cuenta de los motivos por los cuales un poeta medieval tardío en el noroeste de Inglaterra considera oportuno reinventar la “época de Arturo” como la época dorada del *ethos* caballeresco en un poema de la sutileza y complejidad que caracterizan a *Sir Gawain and the Green Knight*.

Sin embargo, como hemos mostrado, en esa reafirmación de tradiciones heroicas y cortesanas y en esa red de continuidades relevantes y elocuentes entre Camelot y un Hautdesert que recibe a Gawain como parangón de todas las virtudes, se dejan ver, no obstante, ciertas tensiones y resquebrajamientos. Estas instancias involucran discordancias en términos de la privatización o domesticación del espacio, la interiorización de la conciencia y sugestivos silencios.

## Referencias

- Aers, D. (1988). In Arthurus day': community, virtue, and individual identity. *Sir Gawain and the Green Knight. Community, Gender, and Individual Identity. English Writing 1360-1430* (pp. 154-178). Routledge.
- Aers, D. (2021). ‘The social function of the Middle English romances’, in *Medieval Literature: Criticism, Ideology and History*, ed. by David Aers (Brighton: Harvester, 1986). En Stephen Knight, (Ed.), *Medieval Literature and Social Politics* (pp. 88-105). Routledge.
- Bennett, M. J. (1999). The Historical Background. En D. Brewer y J. Gibson (Eds.), *A Companion to the Gawain-Poet* (pp. 71-90). Boydell & Brewer Ltd.
- Brewer, D. (1999). Introduction. En D. Brewer y J. Gibson (Eds.), *A Companion to the Gawain-Poet*, (pp. 1-22). Boydell & Brewer Ltd.
- Burrow, J. A. (1966). *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*. Routledge
- Chism, C. (2009). Romance. En L. Scanlon (Ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500* (pp. 57-69). Cambridge University Press.
- Crystal, D. (2019). *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* (pp. 30-38). Cambridge University Press.
- Da Graca, L. (2015). El campesinado y la transición al capitalismo en Inglaterra. En C. Asturita (Comp.), *La Edad Media. Recorridos historiográficos* (pp. 199-242). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- de Cuenca, L. A. (Ed.) (2001). *Sir Gawain y el Caballero Verde*. (Trad. F. Torres Oliver). Editorial Siruela.
- Edwards, A. S. G. (1999). The Manuscript: British Library MS Cotton Nero A.x. En D. Brewer y J. Gibson (Eds.), *A Companion to the Gawain-Poet* (pp. 197-220). Boydell & Brewer Ltd.

- Galván Reula, J. F. (1985). El movimiento aliterativo en inglés medio: *Pearl*. En J. L. Carames Lage (Ed.). *Estudios literarios ingleses. Edad Media* (pp. 165-181). Cátedra.
- Green, R. F. (2002). From Troth to Truth. *A Crisis of Truth: Literature and Law in Ricardian England* (pp. 1-7). University of Pennsylvania Press.
- Green, R. F. (2006). Morality and Immorality. En C. Saunders (Ed.), *A Concise Companion to Chaucer* (pp. 199-217). Blackwell.
- Jauss, H. R. (2019) Literatura medieval y teoría de los géneros. En A. Basarte y L. Cordo Russo (Comps.), *Géneros literarios medievales* (pp. 29-58). Eudeba.
- Knight, S. (1983). 'A grete angur and unhappe': Sir Thomas Malory's Arthuriad. *Arthurian Literature and Society* (pp. 100-148). Macmillan.
- Madden, F. (1839) *Syr Gawayne, A Collection of Ancient Romance-Poems, by Scotch and English Authors, Relating to that Celebrated Knight of the Round Table*. Bannatyne Club.
- Pastaloski, R. (1982). *El Romance Anglonormando y el retorno a la tradición Anglosajona. Plus Ultra*.
- Robertson, D. W. (1963) *Preface to Chaucer*. Oxford University Press.
- Stanbury, S. (2009) The Gawain-poet. En L. Scanlon (Ed.), *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100- 1500* (pp. 139-152). Cambridge University Press.
- Stone, B. (1974a). *Sir Gawain and the Green Knight*. Penguin.
- Stone, B. (1974b). Introduction. En B. Stone (Ed.), *Sir Gawain and the Green Knight* (pp. 9-20). Penguin.
- Tolkien, J. R. R. y Gordon, E.V. (1925). *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford University Press.
- Williams, R. (1988). *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana Press.

## CAPÍTULO 3

# Llamados a Elsenor. Los usos de Rosencrantz y Guildenstern en *Hamlet*

Flavio Nicolás Sánchez Arteaga

I

En *Hamlet, Prince of Denmark* (1599-1602), Shakespeare nos presenta a Elsenor<sup>61</sup> como un mundo sin certezas ni convicciones. Un crimen tremendo ha envenenado el reino y, mientras este sufre un proceso de deterioro y muerte, el autor plantea interrogantes sobre la fuerza de nuestras creencias, la posibilidad de alcanzar verdades y la necesidad humana de encontrar un sentido de coherencia. La obra nos ofrece una experiencia similar a la que podemos encontrar en dramas más recientes, las llamadas ficciones absurdas y las metateatrales, que se caracterizan por descartar convenciones teatrales clásicas y por provocar a las audiencias de una manera particular. Por esto, y debido a que todos los aspectos de *Hamlet* son de naturaleza barroca (Cantor, 2004, p. 62), siempre ha sido un desafío encontrar un camino de lectura estable para organizar nuestras ideas sobre lo que ocurre en Elsenor. Los personajes se esfuerzan en explicar los confusos eventos que suceden en Dinamarca y Shakespeare los hace atravesar una estructura dramática tan plagada de recursos teatrales y metateatrales que nosotros, los espectadores, también nos vemos obligados a realizar grandes esfuerzos para dar sentido a la obra. Sin embargo, como hemos dicho, esto nunca ha sido fácil para los espectadores de *Hamlet*. ¿Cómo podemos caracterizar a Hamlet? ¿A partir de su deseo de morir o de su aspiración a la virtud? ¿El príncipe ha perdido la razón y sucumbido a la locura o está realizando un simulacro? ¿El espectro es una fuerza condenatoria proveniente del infierno o un prófugo del purgatorio que trae un mandato abrumador? ¿Por qué la reina Gertrudis no ve al espectro en su habitación? En cuanto a lo extrateatral, ¿cuál es la versión de *Hamlet* que debe informar nuestra lectura definitiva?<sup>62</sup> Si tenemos en cuenta que la estructura dramática de la obra consistentemente hace comentarios sobre sus propios temas, seguramente debamos admitir que ninguna convicción

---

<sup>61</sup> Con respecto al uso de nombres propios, seguiremos la traducción de Ángel Luis Pujante (1994).

<sup>62</sup> Pujante (1994) escribe que “los tres textos originales en que apareció *Hamlet* no muestran una clara correlación, y las ediciones inglesas modernas han creado aún más problemas al presentar un texto acumulativo que resulta de combinar el de las dos originales autorizadas. Más que ante un texto, nos hallamos ante una especie de palimpsesto sobre el que han operado Shakespeare, sus contemporáneos y los editores modernos” (pp. 11-12).

acerca de su significado puede sostenerse. La lista de recursos a los que Shakespeare apela en *Hamlet* incluye dobles, variantes, digresiones, retrazos, repeticiones y paralelismos. Durante siglos la obra nos ha hecho cuestionar los fundamentos de la existencia y buscar respuestas pese a que su formidable diseño afirma, en todo momento, que las certezas son inalcanzables. Estos recursos impugnan cualquier actitud pasiva en la audiencia e insisten en recordarnos que estamos en el teatro. En este sentido, las largas escenas de actores que interpretan a actores que discuten su oficio tendrán mucho que ver con que los espectadores acabemos cuestionando no solo a Elsenor sino a nuestra propia realidad más allá del escenario.

Desarrollaremos este argumento centrándonos en los personajes de Rosencrantz y Guildenstern (en aras de la brevedad, R y G en adelante). Ambos son un par de cortesanos, compañeros de Hamlet en la Universidad de Wittenberg que, convocados por el Rey Claudio para interiorizarse del mal que aqueja al Príncipe, intentan llevar a cabo, con consecuencias catastróficas, la tarea encomendada y navegar la vida social en Elsenor<sup>63</sup>. En lo que sigue explicaremos los diversos modos en que Shakespeare utiliza a R y G como símbolos del absurdo existencial con el propósito de producir un impacto en los espectadores e inducir un proceso de introspección en la audiencia.

## II

En el ensayo “The Theatre of the Absurd”, Martin Esslin (1960) acuña la categoría homónima para referirse a obras contemporáneas que tienen en común el elemento de lo absurdo. El autor (1965) considera la primera mitad del siglo XX como una época en la cual se derrumban las certezas universales que anteriormente daban sustento a la esperanza y al optimismo humano. Por esto, Esslin afirma que “suddenly man (sic) sees himself faced with a universe that is both frightening and illogical - in a word, absurd” (p. 13). De esta manera, el autor recupera el concepto del absurdo de Albert Camus, quien, en el ensayo “The Myth of Sisyphus” (1942), escribe que “what is absurd is the confrontation of the irrational and the wild longing for clarity whose call echoes in the human heart” (p. 17). Para Esslin, las obras del teatro del absurdo, particularmente

---

<sup>63</sup> En las obras del llamado discurso cortesano podemos encontrar una ventana a la forma de vida y el pensamiento de los habitantes de las cortes renacentistas. La residencia del monarca era la sede del gobierno y, allí, nobles, soldados y miembros del clero, entre otros, mezclaban su vida política y social en búsqueda de permisos, posiciones o beneficios. En *El cortesano* (1528), Baltasar Castiglione precisa las cualidades y las costumbres del arte de la cortesanía. El tratado estipula que, para obtener el favor real, el cortesano debe alcanzar la perfección personal y realizar sus tareas por la vía del bien y la honestidad. Debe distinguirse por su ingenio y su gracia, por su prudencia y su discreción y debe dominar las letras además de las armas. En suma, el cortesano debe demostrar la utilidad de sus servicios y el placer de su compañía para asegurar su lugar en la esfera del rey (Torres Herrera, 2017, pp. 11-18).

las de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Jean Genet, representan lo que sucede cuando la existencia humana se percibe como inherentemente desprovista de significado. El vacío espiritual en las sociedades aparentemente prósperas de Europa occidental y Estados Unidos ha sido propiciado por la disminución de la fe religiosa, la crisis del pensamiento liberal acerca del progreso social, las guerras mundiales, y las tiranías totalitarias (Esslín, 1965, p. 13). En tal sentido, los valores, creencias y principios que antes proporcionaban contención languidecieron y provocaron un agudo sentimiento de desintegración. Asimismo, puesto que la racionalidad ya no organiza los acontecimientos de la vida cotidiana, todo parece azaroso y las personas dan la impresión de estar a merced de una fuerza carente de cualquier tipo de lógica.

Para expresar esta visión, los dramaturgos absurdistas se deshacen de varios elementos dramáticos clásicos: no construyen un pensamiento discursivo articulado, no emplean recursos lógicos y no dan un desarrollo acabado a sus temas. En vez, utilizan personajes sin nombres, tramas fragmentarias o erráticas, un lenguaje ininteligible y silencios prolongados. Así es como las audiencias se ven obligadas a experimentar el absurdo con mayor conciencia. En estas obras, además, los personajes son dotados de poca individualidad y parecen tener que esforzarse para obtener una identidad propia. A menudo también se presentan en pares tan indistinguibles e interdependientes que funcionan como una unidad, no suelen alcanzar un nivel acabado de desarrollo o evolución y cualquier impulso narrativo que los involucre es malogrado caprichosamente. Al ser sus motivaciones poco claras y estar atrapados en situaciones sin remedio estos personajes se tornan inaccesibles para un espectador que muy difícilmente puede identificarse con ellos. Los finales de estas obras, a su vez, tienden al anticlímax o carecen de desenlace aparente; y los argumentos suelen subrayar la inevitabilidad del deterioro y la repetición. En cuanto al lenguaje, las palabras se utilizan para exponer su vacío y romper las expectativas de la comunicación convencional. Específicamente, estas obras que invocan el tema de la incomprensibilidad lo hacen por medio de recursos inadecuados para establecer conexiones humanas significativas, por ejemplo, diálogos llenos de clichés, listas, alusiones, juegos de palabras, sinsentidos, etc. Claramente, el teatro del absurdo se funda más en las imágenes potentes que construye sobre el escenario que en las posibilidades del lenguaje de transmitir mensajes unívocos.

En *Hamlet*, los personajes de R y G representan un exponente temprano de estas convenciones absurdistas en tanto ambos cortesanos ralentizan la acción en la obra, no se los puede asociar a un código moral determinado y su historia rezuma desesperanza. Nuestra lectura, en tal sentido, aspira a restituir y reponer el uso y la visión metateatral para analizar la aridez y aleatoriedad de R y G.<sup>64</sup> Con tal fin, nos valemos de la noción de “metateatro”, un término que se ha asociado con el teatro del absurdo y *Hamlet* desde que fue acuñado por Lionel Abel en su libro *Metatheatre: A New View Of Dramatic Form* de 1963 (p. 60). Para el autor, el metateatro aparece en distintos períodos

<sup>64</sup> Shakespeare tomó sus nombres del frontispicio de *Epistola* de Tycho Brahe. John Freeman (1996, pp. 20-21) indica que “Brahe's last words, 'That I might not be seen as having lived in vain!', reflect the agony and self-doubt of an astronomer who desperately tried to save the orderly and reassuring Ptolemaic system from the challenges offered by the emerging Copernican paradigm”. Incluso los nombres de los cortesanos “connect the self-doubt and anxiety found in *Hamlet* to the larger issues being worked out in Shakespeare 's era”.

históricos en obras con conciencia dramática que manifiestan el carácter teatralizado de la vida, la incapacidad de la imaginación occidental de encontrar verdades absolutas y una imagen definitiva del mundo. Las distintas revoluciones sociales e intelectuales, el liberalismo, el individualismo y el escepticismo occidental, conducen a que cualquier valor resulte falso, y el metateatro lo plantea en escenas donde el orden clásico se ausenta para hacer lugar a la celebración de otro orden, surgido de la improvisación continua (1963, p. 113). Por medio del análisis de obras de Shakespeare, Calderón, Genet, Beckett y Brecht, Abel afirma que el metateatro presenta el mundo como una proyección inmediata de la conciencia humana, no como el reflejo objetivo de la realidad. De esta manera, el género, definido a partir de dos postulados básicos: el mundo es un escenario y la vida es un sueño (Abel, 1963, p. 105), se plasma en obras que admiten abiertamente que sus acontecimientos y personajes son el resultado de la invención autoral. Así se le da lugar a la exploración de la realidad de la imaginación dramática, tanto del autor como de los propios personajes, quienes también participan del acto que les da su forma y condición (p. 78). Los personajes metateatrales tienen autoconciencia y no creen ni siquiera en los mandatos de sus autores; de hecho, Abel considera a Hamlet uno de los iniciadores del metateatro y el primer ejemplo de un personaje que intenta liberarse de su autor<sup>65</sup> y del sistema heredado. En esta rebelión de los personajes dramaturgos el autor ve los objetivos del metateatro, a saber, cuestionar lo establecido y plantear que podemos superar nuestro destino (113). Para esto, como espectadores, deberemos dejarnos confrontar por las preguntas “reales” que estas obras nos proponen y aceptar que estamos y estaremos desorientados (pp. 113, 123-124). Autores más recientes se han interesado en ofrecer definiciones más específicas y en identificar las maneras en las que el metateatro se manifiesta en el texto dramático y la puesta en escena. Al respecto, la autora Catherine Larson (1989) sostiene que “en los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos. Estas técnicas subrayan la tensión que existe entre el arte y la realidad” (p. 1014). Larson destaca los aportes de Manfred Schmeling y Richard Hornby, quienes establecen una tipología de recursos metadramáticos en, respectivamente, *Métathéâtre et intertexte* (1982) y *Drama, Metadrama and Perception* (1986). En el caso de Richard Hornby, Larson señala que el autor cataloga cinco tipos de técnicas: el drama dentro del drama, la ceremonia dentro del drama, la idea de desempeñar un papel dentro de otro, las referencias o alusiones literarias o de la vida real y la autorreferencia (Larson, 1989, p. 1015).

Aunque Abel desarrolló su teoría sobre las obras autoconscientes en un intento por superar los aportes de Esslin<sup>66</sup>, ambas lecturas contribuyen a nuestro estudio de *Hamlet* y los cortesanos. Lo

<sup>65</sup> Philip Edwards (1998) concuerda con que Shakespeare tiene dificultades para contener al príncipe (1985, p. 8). Harold Bloom (1998) señala que “Hamlet appears too immense a consciousness for Hamlet” (p. 383).

<sup>66</sup> Abel (1963) no coincide con Esslin en su caracterización acerca del mundo occidental y niega la aplicabilidad de la etiqueta teatro del absurdo. El autor opina, “I think it is absurd to take anyone –even Camus– for an authority on the ‘absurd’ (p. 141). Abel cierra su libro con un capítulo breve en el que argumenta que Esslin no sustenta su teoría satisfactoriamente. A su vez, autores posteriores interesados en el metateatro afirman que el libro de Abel es “heterogéneo” y “asistemático” (Peinado, 2015, p. 5) y sus formulaciones, “imprecisas”, “contradicitorias” e “insuficientes” (Rubiera y Serrano, 2011, p. 12).

absurdo y lo metateatral rodean a R y G y, como espectadores, asistidos con información escasa, ambigua o contradictoria, nosotros debemos sacar nuestras propias conclusiones sobre ellos y sobre la experiencia que inducen en nosotros. Si apreciamos la analogía entre la situación que el par de cortesanos afronta en la Dinamarca imaginada por el dramaturgo isabelino y la nuestra en el teatro, los momentos con R y G en el escenario pueden resultar provocadores y transformadores. Ciertamente, el par puede reflejar sueños y pesadillas: *Hamlet* conlleva una actitud con respecto a la Inglaterra isabelina que es similar a la que Esslin aplica al siglo pasado y a la que la audiencia podría adoptar con relación al siglo XXI. En la época de Shakespeare el feudalismo se desintegraba mientras el sistema capitalista comenzaba a desarrollarse y, puesto que el Renacimiento constitúa un resurgimiento de la Antigüedad clásica dentro de la cultura cristiana, podemos pensar el período como una alianza incómoda e inestable de elementos antagónicos. Paul Cantor (2004) apunta que “what is fascinating about the Renaissance is precisely the rich variety of conflicting intellectual and ethical positions it produced, resulting in part from the encounter of two traditions which were already highly developed and which challenged each other’s fundamental assumptions” (p. 10). Consideremos también los cambios vertiginosos en la esfera religiosa durante el reinado de la casa Tudor después de la ruptura con la iglesia de Roma en 1533. En un corto lapso se les ordenó a los súbditos acatar las reformas protestantes, respetar la posterior restauración del catolicismo y, eventualmente, regresar al protestantismo.<sup>67</sup> Mientras surgían nuevos valores religiosos, enrevesadas formas de gobierno y modelos de conducta personal, las personas debieron absorber una gran cantidad de habilidades y conocimientos nuevos para alcanzar la mejor versión posible de sí mismos. Cantor (2004) añade que “by demanding so much of human beings, the Renaissance ideal of totality pushed human nature to its limits and thereby uncovered the great theme of tragedy: the ultimate incompatibility of different human desires and aspirations” (p. 14). De igual modo, el espacio y tiempo imaginados por Shakespeare evidencian la imposibilidad de un código moral o ético monolítico en la Dinamarca de *Hamlet*. Debido a la confusión histórica y personal prevalente en Elsenor, R y G no podrán entender su situación allí o asignarle algún significado concreto. Tal es así que, cuando los encontramos por primera vez, y sin que ellos lo puedan vislumbrar, ya no existe la posibilidad de que el par se integre a una comunidad real y son solo seres insustanciales en una sociedad atomizada (Esslin, 1961, p. 291).

### III

En la escena 2 del segundo acto Claudio y Gertrudis –es decir, la corona de Dinamarca– reciben a R y G. Los han mandado a llamar de manera oficial en relación con un asunto que es estatal y personal. Para R y G, esto debe ser suficiente para sentirse eufóricos ya que, por las

---

<sup>67</sup> Stephen Greenblatt (2005) reflexiona ampliamente sobre la adquisición de una conciencia religiosa doble por parte de Shakespeare. El autor afirma, “Shakespeare’s plays provide ample evidence for doubleness and more: at certain moments —*Hamlet* is the greatest example— he seems at once Catholic, Protestant, and deeply skeptical of both” (p. 103).

implicancias de este encargo, se podrán congraciar aún más con el rey y la reina. La adaptación cinematográfica de Kenneth Branagh de 1996 se toma la libertad textual de situar este momento en la alcoba real<sup>68</sup> para resaltar que la situación resultaba propicia para que los cortesanos acrecentaran su intimidad con el poder. Cualquiera sea la puesta en escena, probablemente se los presente gallardos y dinámicos en esta alentadora posición inicial. Al ser amigos queridos del príncipe Hamlet, debido a la crianza en común y la experiencia universitaria compartida, R y G cuentan con medios únicos para acercarse a él y así poder explicar su inquietante transformación. Por este servicio, la corona les promete gratitud y recompensas. Aquí, en términos cómicamente obsequiosos, R y G pronuncian que están obligados por ley divina y natural a satisfacer los deseos de sus soberanos.

La tarea es considerable: los cortesanos deberán sondear una de las mentes más agudas que hayan conocido; y deberán mostrarse sinceros y gentiles ya que el encuentro debe verse como una alegre reunión de amigos. Si bien conseguir esto será difícil, el par ya cuenta con una hipótesis fuerte: la mente del príncipe está perturbada por la pérdida de su padre, el rey Hamlet. La cuestión no puede ser más misteriosa e intrincada por lo cual, probablemente, R y G ni siquiera crean que son parte de una estratagema, sino de una misión conciliatoria oficial.

Cuando el par se encuentra con Hamlet, se saludan vehementemente:

Guildenstern	My honoured lord!
Rosencrantz	My most dear lord!
Hamlet	My excellent good friends! How dost thou Guildenstern? Ah, Rosencrantz. Good lads, how do you both?
Rosencrantz	As the indifferent children of the earth.
Guildenstern	Happy in that we are not over-happy; on Fortune's cap we are not the very button.
Hamlet	Nor the soles of her shoe?
Rosencrantz	Neither, my lord.
Hamlet	Then you live about her waist, or in the middle of her favors?
Guildenstern	'Faith, her privates we.
Hamlet	In the secret parts of Fortune? Oh most true, she is a strumpet.

(2.2.215-227)<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Las alcobas reales se convirtieron progresivamente en lugares suntuosos y semiprivados donde los cortesanos más destacados buscaban acceso al rey y ejercer influencia política. Se puede encontrar más información sobre este tema en el especial de la BBC presentado por la historiadora Lucy Worsley *Tales From The Royal Bedchamber* (Mill y Sanderson, 2013).

<sup>69</sup> La edición utilizada para las citas textuales es Shakespeare (1985).

Los tres inmediatamente invocan una sensación de camaradería de larga data que lleva en general a que estas líneas se reciten como si un grupo de amigos simplemente estuviera divirtiéndose, entre bromas y chanzas. Si bien Shakespeare presenta a R y G como mediocres e insignificantes, al manifestar que el mundo se ha vuelto honrado (2.2.228) y que no es una prisión como afirma el príncipe (2.2.238), ambos introducen una cuota de incongruente moderación y equilibrio que los muestra como seres aplacados y conformistas. ¿En qué medida esta autodefinition ante Hamlet coincide con la manera en que los cortesanos se ven a sí mismos realmente? Al tratar de alejar y entretenido al príncipe con el propósito de descubrir su verdad, el par exhibe un conformismo acomodaticio y complaciente. De todos modos, el encuentro se ve ensombrecido rápidamente por el comportamiento de Hamlet y la ansiedad de los cortesanos cuando en las palabras del príncipe aparece la burla y la insinuación de que la verdadera naturaleza de Dinamarca es espeluznante. Mientras que R y G intentan mantener un tono alegre en la conversación, Hamlet le da un giro al tema que han abordado, la honestidad, e indaga sobre las intenciones de los cortesanos. El príncipe pregunta “what make you at Elsinore?” (2.2.256-257) y repetidas veces insta al par a ser sinceros y directos y así honrar su larga amistad (2.2.269-273). Durante este intercambio Hamlet deja de lado su disposición extravagante<sup>70</sup> y parece únicamente concentrado en descubrir las verdaderas intenciones de sus viejos amigos. Cuando finalmente R y G confiesan que han sido enviados por Claudio y Gertrudis, el príncipe sagazmente pide la palabra para ayudarlos a salvar las apariencias. A través del discurso “what a piece of work is a man” (2.2.280-292) Hamlet, que últimamente ha perdido la alegría y se ha desilusionado del mundo en todos los sentidos, expone entonces las razones por las que ha preocupado a su tío y su madre. Stephen Greenblatt (2005) nos dice que aquí el príncipe está revelando algo muy similar al secreto de su corazón ya que esta es prácticamente la misma desilusión que expresó en su primer soliloquio (p. 306). Por otro lado, Phillip Edwards (1985) sostiene que Hamlet está siendo deliberadamente engañoso: la honestidad es plausible, pero el príncipe *no puede* confiar en los cortesanos (p. 142). En tal sentido, no debemos tomar este discurso como un reflejo de los sentimientos reales de Hamlet, sino como un subterfugio retórico y brillante. Así, el parlamento de Hamlet, “this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging fir-mament, this majestic roof fretted with golden fire” (2.2.283-285), resulta significativo ya que insta a los cortesanos a mirar fijamente el techo sobre el escenario.

Arrinconados, R y G intentan poner en marcha su tarea nuevamente e informan al príncipe sobre los cómicos que pronto llegarán a Elsenor. Ambos saben que Hamlet solía disfrutar de las representaciones cuando estudiaban en la universidad de Wittenberg y por el tono entusiasta y

---

<sup>70</sup> En 1.5.172, Hamlet decide fingir un estado de locura para demorar el cumplimiento del mandado del espectro hasta que sea el momento adecuado. Anthony Faber (2013) afirma que “Hamlet uses the disguise of the Fool meta-theatrically so as to appear to be harmless and outside the norm of the play's social fabric, which he critically examines and by extension, he also critically appraises the audience” (p. 8).

agradable de la conversación sobre los enredos de las compañías de actores podemos vislumbrar una vez más la intimidad que el trío alguna vez compartió. Sin embargo, la necesidad de atenerse a la estrategia resurge pronto:

Hamlet      It is not very strange, for my uncle is king of Denmark, and  
                   those that would make mouths at him while my father lived give  
                   twenty, forty, fifty, a hundred ducats apiece for his picture in little.  
                   'Sblood, there is something in this more than natural, if  
                   philosophy could find it out.

(2.2.334-338)

Hamlet desconcierta a R y G cuando critica al rey e insinúa el reciente y traicionero servilismo del par. Además, el príncipe se esfuerza para que cualquier explicación acerca de su comportamiento siga siendo esquiva. Por ejemplo, les dice a los cortesanos que su tío-padre y su tía-madre están equivocados sobre su supuesta locura, pero el argumento con el que habría de demostrar esta afirmación (2.2.347-348) lo podemos tildar de ambiguo, demasiado cargado conceptualmente o incluso sin sentido. A este respecto, Edwards (1985) sostiene que “even as he pretends confidentially to impart the secret that he is not mad, he confirms that he is raving” (p. 146). La duplicidad con la que Hamlet actúa se revela también cuando Hamlet les indica a los cortesanos que sospechen del consejero con mayor acceso al rey.<sup>71</sup> Frente a Polonio el príncipe simula haber estado conversando con R y G sobre un asunto diferente (2.2.355) y así hace que el par deba guardar más secretos.<sup>72</sup> Durante el resto de la escena, R y G se hacen a un lado y permanecen en silencio desde la línea 354 hasta la 499 mientras observan las recitaciones de Hamlet y el Actor 1 en las que se hace alusión a la muerte de Príamo a manos de Pirro y el dolor y la ira de Hécuba por el asesinato de su esposo. Estas referencias a la caída de Troya, además de evidenciar la intertextualidad con la tradición clásica, dan origen a un intercambio en el que Hamlet y Polonio expresan juicios sobre la actuación dramática y el valor literario. Vale preguntarse entonces, ¿quién es Hécuba para R y G? Como señala Hugh Macrae Richmond, “these enactments are set in a context of sustained discussions of the theatre profession and acting techniques that elaborately remind every audience that they are watching a demonstration of professional skills, not surrendering credulously to self-projection into the action” (s.f., p. 3). De esta manera, Shakespeare distancia a la audiencia del encantamiento de la representación y la

---

<sup>71</sup> Podemos encontrar una discusión interesante sobre la posición de Polonio en la corte en el artículo “Three Notes on Polonius: Position, Residence and Name” de Bernice W. Kliman (2002).

<sup>72</sup> Abel (1963) desarrolla la idea de que, en casi todas las escenas de *Hamlet*, algún personaje se comporta como dramaturgo al tratar de dramatizarse a sí mismo o a otro, es decir, adoptar o hacer adoptar una postura o actitud determinada (p. 46). Aquí Hamlet está tratando de confundir a R y G y los insta a desconfiar del rey y el consejero. Abel se refiere a R y G como “vain and very minor playwrights” (p. 48). Es decir, no son buenos para atrapar la conciencia del príncipe.

acerca a R y G. El público y los personajes se unen en el ejercicio de ser espectadores alejados de la actuación y obligados a considerar en silencio cuál es la cuestión.<sup>73</sup>

Después de decidir montar una obra con la ayuda de la compañía itinerante y comenzar a trabajar en el guión de *El asesinato de Gonzago*, el príncipe ordena a los cortesanos retirarse.

La escena 1 del tercer acto comienza con el informe de R y G ante el rey y la reina. Ambos afirman que el príncipe fue amable y, a pesar de notar el estado de confusión en que se encontraba, destacan su astucia. Ocultan, sin embargo, que el príncipe los interrogó y que no salieron airoso de esa situación. ¿Cuánto habla esto de lealtad a su viejo amigo y cuánto de autopreservación? De cualquier modo, la actuación del par ante Hamlet fue deplorable ya que le revelaron que actuaban en colaboración con la corona. La pregunta que nos hacemos es, ¿lograron obtener información suficiente y fehaciente para informar de la trama al rey?<sup>74</sup> Edwards (1985) afirma que a esta altura de los acontecimientos el rey y la corte han desechado la idea de que Hamlet sufra un trastorno mental y concluido que el príncipe ha recurrido a un artificio (p. 155). Las palabras de Claudio “he puts on this confusion” (3.1.2) sugerirían exactamente la impostura y el disfraz. Por otro lado, Burton Raffel (2003) glosa “puts on” como “assumes (either honestly or deceptively)” (p. 93), lo que hace que la intencionalidad de Hamlet sea más difícil de descifrar. Por lo tanto, el oxímoron de Guildenstern “crafty madness” (3.1.8) no contribuye a esclarecer ni elucidar los pronunciamientos que Polonio hizo mientras investigaba al príncipe: “madness, yet there is method in't” (2.2.200-201) y “how pregnant sometimes his replies are!” (2.2.203-204). Pujante, por su parte, traduce “crafty madness” como “locura fingida” (Shakespeare, 1994, p. 122).

El informe continúa así:

Rosencrantz	<p>Madam, it so fell out that certain players            We o'er-raught on the way. Of these we told him,            And there did seem in him a kind of joy            To hear of it. They are about the court            And, as I think, they have already order            This night to play before him.</p> <p>(3.1.16-21)</p>
-------------	--

Referirse a los actores para mantener el hilo de una conversación difícil es una estrategia que el par ha utilizado antes, cuando el príncipe los acusaba y rumiaba sobre la humanidad, la quin-

<sup>73</sup> Pujante (1994) sostiene que “toda esta escena (la más larga de la obra) parece concebida precisamente para sugerir la inacción” (p. 31). Con respecto al uso del artificio del “teatro dentro del teatro” en ella, el autor dice que “Shakespeare destaca el realismo que lo envuelve: la teatralidad nos lleva a la ‘realidad’ y propicia esa imitación de la vida que Hamlet tanto encarece a los actores” (p. 32).

<sup>74</sup> Cantor (2004) explica parte de la estructura dramática de la obra en términos de dos tramas que avanzan en sentido contrario. La primera involucra la disposición extravagante asumida por Hamlet para verificar las palabras del espectro y la segunda, las maquinaciones de Claudio para elucidar el enigma de Hamlet. Ver “Chapter 3. Dramatic and Poetic Technique”, sección 1.1.

taesencia del polvo (2.2.290), y de nuevo cuando Hamlet denunciaba la duplicidad de los antiguos detractores de Claudio que ahora colecccionan sus retratos (2.2.335-336). Pero este truco que R y G repiten no es efectivo y aquí demuestran que su contribución fue serendípica: Rosencrantz devela que el avance logrado en el manejo del príncipe se produjo por la llegada fortuita de la compañía de actores. Además, Shakespeare utiliza a Rosencrantz para insistir en un punto de la trama (el plan de Hamlet de montar una obra) que ya había sido establecido dos veces en la escena anterior (2.2.490, 493).

Tras finalizar la audiencia, R y G son enviados a alentar a Hamlet y colaborar con los preparativos. Así, el par desaparece durante casi doscientas líneas. Reingresan como ayudantes del espectáculo previo para recitar una sola línea, “Ay my lord” (3.2.41), y se retiran inmediatamente para hacer que los actores apuren los preparativos. En breve el par hará nuevamente su entrada como parte de la comisión real que asiste a la obra. Excepto por la línea de carácter administrativo adjudicada a Rosencrantz, “Ay my lord, they [los actores] stay upon your patience” (3.2.95), como miembros de la audiencia una vez más, el par permanecerá en silencio durante la pantomima, el prólogo y los parlamentos del Actor Rey, el Actor Reina y Luciano. Estas actuaciones, según Harold Bloom, contienen tan “closely packed lines of a psychologized metaphysic” que es difícil imaginar una explicación plausible por parte del público (1998, p. 425).

¿Qué deberían pensar R y G del estado de confusión total que genera el grito de Claudio "Give me some light. Away!" (3.2.244) y la suspensión de la obra por parte de Polonio? Dado que el desarrollo de los personajes de R y G ha sido escueto, solo podemos hacer conjeturas sobre sus opiniones. ¿Tal vez sientan lástima por la situación de Claudio y Gertrudis? Después de la prematura muerte del monarca anterior y mientras soporta la creciente locura del príncipe, ¿cómo podrá el rey dedicarse plenamente a los esfuerzos diplomáticos para poner fin a la guerra con Noruega y traer estabilidad al reino? A esta altura de las circunstancias, la situación en Dinamarca ha llegado a ser inescrutable.

A continuación de la retirada de todos los personajes del escenario, R y G son enviados a convocar al príncipe a una reunión con la reina en sus aposentos. Debido a las múltiples interrupciones y respuestas desdeñosas de Hamlet, Guildenstern finalmente intenta salvaguardar su dignidad:

Guildenstern Good my lord, put your discourse into some frame,  
and start not so wildly from my affair.  
(3.2.279-280)

Guildenstern If it shall please you to make me a wholesome answer, I will do your mother's commandment. If not, your pardon and my return shall be the end of my business.  
(3.2.286-288)

Debido a esta falta de claridad y coherencia, el par comienza a evidenciar la necesidad de estructura. Si Hamlet mostrara los buenos modales que se esperan de él, podrían encontrar una solución para los preocupantes desencuentros entre ellos. Además, surge aquí la necesidad de ofrecer una caracterización más acabada, ya que Rosencrantz exige cierto respeto y reconocimiento por la confianza que alguna vez compartieron:

Rosencrantz	My lord, you once did love me.
Hamlet	And do still, by these pickers and stealers.
Rosencrantz	Good my lord, what is your cause of distemper? You do surely bar the door upon your own liberty if you deny your griefs to your friend.

(3.2.305-307)

Cuando el príncipe recurre a palabras de sus estudios de catecismo para insinuar la falsedad de los cortesanos,<sup>75</sup> el par insta al príncipe a que confíe en ellos ya que el sentido del orden podría ser restaurado con una simple explicación. Pero Hamlet ignora esta indicación y pregunta por qué los cortesanos parecen estar llevándolo a una trampa. Aunque el par defiende su deber y su lealtad, es en vano: el príncipe los ignora y dice "I do not well understand that" (3.2.318). En lugar de encontrar una lógica para la conducta de Hamlet, o para la situación en la que se han visto involucrados, R y G son conducidos al ridículo. A pesar de afirmar que el raciocinio del ser humano es noble (2.2.286-287), al entreverar confusas formas externas de cortesía con comentarios evasivos y reprimidos, Hamlet hace fracasar la comunicación y lleva a que la incomprendibilidad se convierta en un problema cada vez más grave<sup>76</sup>.

Hamlet, por su parte, ha logrado que el lenguaje resulte inadecuado para formar una conexión significativa: ha mencionado el sinsentido de vivir encerrado en una cáscara de nuez (2.2.243-244), ha empleado figuras disruptivas como "uncle-father" y "aunt-mother"<sup>77</sup>, y ha devaluado aún

<sup>75</sup> El Libro de oración común de 1549 incluye la frase "pickers and stealers" en su catecismo. El estudio de la doctrina religiosa se valía de una serie de recursos textuales tales como una sección que explica el significado de cada mandamiento. El segmento que Hamlet está citando es parte de una explicación del significado del octavo mandamiento, "no robarás". Es interesante que este juego intertextual de palabras también involucre las palabras de Guildenstern "your mother's commandment" (3.2.287) (Shakespeare, 2016, p. 351).

<sup>76</sup> Sin embargo, el par no ha sido del todo incompetente ante las estocadas verbales de Hamlet. Desde su primer encuentro, después de que el príncipe insinuara que pensar provocó sus pesadillas y la pérdida de la alegría, los cortesanos han asumido que el exceso de actividad mental es la causa de la transformación de Hamlet (2.2.239-249). La mente del príncipe se está extralimitando y ha perturbado su temperamento. Edwards (1985) reconoce que en su primer encuentro con Hamlet los arduos intentos de R y G por entablar una conversación sobre la ambición resultan parcialmente exitosos, tal como lo demuestra el ingenioso uso del lenguaje que parece ser perfectamente claro para el grupo en la conversación de diez líneas (p. 141). Sin embargo, ni Edwards ni críticos de renombre como Harold Jenkins (1982) pueden dar cuenta de este pasaje. Esta oscuridad deliberada que Jenkins le asigna fue comentada antes por Samuel Taylor Coleridge, quien expresó "I do not understand this" (Shakespeare, 2016, p. 497).

<sup>77</sup> Kermode (2000) desarrolla las formas duplicativas de expresión en *Hamlet*. En particular, se ocupa del uso de las hendiadis. Estas figuras relacionan sus dos partes de una manera que no resulta evidente. Su significado tiende a ser incierto y discutible. Aquí, "uncle-father" y "aunt-mother" le dan representación externa a dos preocupaciones profundas de la obra: el incesto y el adulterio (p. 101).

más la función comunicativa del lenguaje apoyándose ampliamente en su calidad musical y rítmica. Según Frank Kermode, los dispositivos de duplicación y las repeticiones le dan al verso de la obra, y a *Hamlet* en particular, su melodía distintiva (2000, p. 106). Consideremos “I am but mad north-north-west” (2.2.347) y “Buzz, buzz!” (2.2.360), en estas frases la comedia y el aspecto lúdico del lenguaje disminuyen engañosamente la sensación de urgencia en Elsenor.

Desde que el par originalmente tocó el tema de la honestidad, el príncipe ha impuesto una cuota de incertidumbre por medio de múltiples formas. Hamlet ha socavado el valor del lenguaje a través del desorden, por ejemplo, citando una balada repentinamente (2.2.368), recitando un fragmento teatral con los actores después de discutir su retórica, escenificando una obra de verso artificial y arcaico, y recurriendo a proverbios (3.2.311) y clichés (“Sblood”, 2.2.337, 3.2.334). Consideremos, a modo ilustrativo, la manera en que el príncipe obstaculiza aún más la conversación a través de un *non sequitur*, repeticiones y juegos de palabras:

Hamlet	Will you play upon this pipe?
Guildenstern	My lord, I cannot.
Hamlet	I pray you.
Guildenstern	Believe me I cannot.
Hamlet	I do beseech you.
Guildenstern	I know no touch of it my lord.
Hamlet	'Tis as easy as lying.

(3.2.318-324)

Vemos aquí que los tres pies que Hamlet le da a Guildenstern resultan en tres rechazos también similares.<sup>78</sup> Tocar la flauta tal vez no sea fácil en realidad, pero, si los cortesanos osan intentar superarlo, estarían sugiriendo que cualquier tarea puede ser simple, tan simple como mentir. Comparándose con una flauta, el príncipe añade en tono sarcástico que “there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak” (3.2.332-333). La repetición, la musicalidad y el metalenguaje que se despliegan en la respuesta de Hamlet demuestran que, incluso cuando intenta ser comunicativo, el uso del lenguaje del príncipe va en detrimento de su propósito informativo:

Hamlet	Then I will come to my mother by and by. [...] I will come by and by.
Polonius	I will say so.
Hamlet	By and by is easily said.

(3.2.345-347)

---

<sup>78</sup> La epizeuxis y la diácope son figuras recurrentes a lo largo de la obra. Consideremos, a modo de ejemplo, “except my life, except my life, except my life” (2.2.210) y “villain, villain, smiling damned villain! My tables - meet it is I set it down That one may smile, and smile, and be a villain” (1.5.106-108). Kermode (2000) desarrolla ampliamente la función de estas figuras retóricas que se correlacionan con la estructura de la obra por la oblicuidad que las caracteriza.

La redundancia de R y G y la futilidad de asignarles una tarea resultan obvias si tenemos en cuenta que Polonio ya ha hecho su entrada para anunciar el mismo mensaje: Gertrudis está pidiendo por Hamlet. Los cortesanos ignoran cómo la corona va a evaluar el desempeño de sus tareas y desconocen qué más puede pasar si continúan entrevistándose con el príncipe en estos términos. ¿Qué significa esta voluntad de Hamlet y de Fortuna de evitar el progreso narrativo?

Ser arrojados al grupo de espectadores de la locura de Hamlet debe ser particularmente inquietante para R y G. Los tres fueron criados y educados en la corte de Elsenor. Juntos desarrollaron su intelecto en la misma *alma mater*, la universidad de Wittenberg, y hasta esta visita en particular, fueron partícipes del mismo ambiente social, con la tarea compartida de aprender a habitar las instituciones y cumplir con los mandatos. Por otro lado, podemos especular que formar parte del círculo del príncipe *nunca* debe haber sido una tarea sencilla. El desempeño de R y G siempre debe haber parecido insuficiente en comparación con el de su amigo. Según el relato de los propios cortesanos, sabemos que ambos se creen inconsistentes y que solo a Hamlet se le confiere autoridad y valor. Por ejemplo, Rosencrantz confirma que Claudio expresó su voluntad de que Hamlet lo suceda en el trono de Dinamarca (3.2.309-310); entre sus razones se cuentan que los plebeyos aman al príncipe incondicionalmente y que su imagen pública lo vuelve ante los ojos del pueblo incapaz de cometer un crimen<sup>79</sup>. Ofelia también proporciona indicios de la estatura y renombre de Hamlet:

Ophelia      The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,  
                  Th'expectancy and rose of the fair state,  
                  The glass of fashion and the mould of form,  
                  Th'observed of all observers

(3.1.144-148)

En algún momento, el príncipe se convirtió en un modelo imposible de emular y, al mismo tiempo, en un espejo en el cual todos podían mirarse para alcanzar la superación personal. El príncipe Hamlet había sido el patrón a seguir en Dinamarca y, sin rivales, sobresalía en todas las facetas: maestro de la etiqueta, dulista eximio, retórico imbatible. Pero, ahora que esta excepcionalidad y las infinitas cualidades del príncipe han desaparecido, ¿hacia dónde se deben dirigir los cortesanos? Después de afirmar estar viendo nubes con forma de animales en el final de la escena 2 del acto tercero, Hamlet le ordena a R y G que se retiren.

Once líneas más tarde, el par vuelve a entrar para otra audiencia con el rey. Ahora Claudio determina que la locura de Hamlet es decididamente peligrosa para él y, por lo tanto, para todo el reino. Así, la misión de R y G muta una vez más. Tras recibir la orden de escoltar al príncipe a Inglaterra, los cortesanos se preparan para obedecer. Guildenstern añade:

---

79 Este aspecto de la reputación de Hamlet es uno de los argumentos que Claudio utiliza para explicar a Laertes por qué no ha sometido al príncipe a un juicio público por la muerte de Polonio (4.7.16-24).

Guildenstern      Most holy and religious fear it is  
                         To keep those many many bodies safe  
                         That live and feed upon your majesty.  
                         (3.3.8-10)

Guildenstern destaca aquí el aspecto sagrado del trabajo que les ha encomendado la corona, incluso ya ha dicho “Heavens make our presence and our practices / Pleasant and helpful to him! [Hamlet]” (2.2.38-39) pero ahora el par ha cambiado sus prioridades de acuerdo con la resolución de Claudio. Ahora es imperativo garantizar la estabilidad en el reino del cual él es, nada más y nada menos, que la cabeza. La obediencia que Rosencrantz expresa con sus palabras es emblemática de los temas y funciones que Shakespeare le atribuye al par:

Rosencrantz      The single and peculiar life is bound  
                         With all the strength and armour of the mind  
                         To keep itself from noyance; but much more  
                         That spirit upon whose weal depends and rests  
                         The lives of many. The cess of majesty  
                         Dies not alone, but like a gulf doth draw  
                         What's near it with it. It is a massy wheel  
                         Fixed on the summit of the highest mount,  
                         To whose huge spokes ten thousand lesser things  
                         Are mortised and adjoined, which when it falls,  
                         Each small annexment, petty consequence,  
                         Attends the boisterous ruin. Never alone  
                         Did the king sigh, but with a general groan.

(3.3.11-23)

La longitud misma de este pasaje llama la atención puesto que es la primera vez que se le ha permitido a uno de los cortesanos recitar tantas líneas sin interrupción. Es notable que Rosencrantz, en un acto de dispersión discursiva, no solo repita la idea expresada por Guildenstern apenas unas líneas antes, que los reyes deben ser especialmente protegidos para evitar el sufrimiento de los súbditos, sino que también destaque su inevitable desamparo ante las vueltas de la Fortuna. La imagen de una rueda colocada en la cima de una montaña presenta a Claudio como parte de un círculo y a todas las demás personas como elementos inferiores contenidos dentro de él. Si el rey cayese, sobrevendría el caos y sus súbditos perderían la contención que todo buen monarca debe proveer. La diligencia de ambos cortesanos se podría considerar como natural puesto que su bienestar depende del rey, pero la exagerada elaboración en el fragmento citado más arriba es lo que probablemente sella su reputación extratextual de aduladores. No obstante, el pasaje instala al menos dos ironías. Por un lado, a pesar de que el par pretende complacer al rey, Rosencrantz emplea, al estilo de Hamlet, algunos recursos retóricos que desestabilizan la comunicación. Por ejemplo, el cortesano pronuncia una larga lista de dobles (“Sin-

gle and peculiar”, “strength and armour”, “mortised and adjoined”, “small annexment, petty consequence”) y demora así la partida del príncipe. La otra ironía es que, a diferencia del éxito de Hamlet al utilizar estos recursos para distraer a los espías y causar confusión, este turno extendido que Shakespeare ha asignado a Rosencrantz resulta ineficaz. El cortesano emplea el lugar común de la *rota fortunae*, una imagen relacionada con la diosa de la Fortuna desde tiempos antiguos y que ya ha estado presente en la primera conversación con el príncipe y en la recitación del Actor 1, pero a pesar de la tentativa de conjugar gracia y sofisticación, el efecto resulta intrascendente, como muestran las palabras que R y G dicen al unísono al retirarse, “We will haste us” (3.3.27).<sup>80</sup>

¿Debemos creer que los cortesanos todavía aprecian al príncipe después de ponerse de parte del rey de un modo tan manifiesto durante su última reunión? Su aceptación de la tarea encarnada por Claudio, la de vigilar a Hamlet, ha provocado que sus sentimientos hacia él resulten, por tanto, ambiguos. Puesto que la economía de la obra no precisa si cumplirán con este cometido, completamente o en parte, por el bienestar del príncipe, por ganancias políticas y sociales, o por temor a las represalias de la corona, la indeterminación en los sentimientos de R y G es ineludible.

Es difícil determinar cuál es la próxima acotación de los cortesanos. El Cuarto de 1676 y el Primer Folio proporcionan textos diferentes (Edwards, 1985, p. 196). Únicamente en el Cuarto, se incluye un nuevo acto que comienza luego del saludo de Hamlet a su madre en su recámara, “Good night mother” (3.4.218): se indica una entrada y, enseguida, una orden de salida para R y G, que es, por supuesto, inelegante y torpe. Estas son las únicas líneas que los cortesanos escuchan en silencio aquí:

Claudius	There's matter in these sighs, these profound heaves. You must translate, 'tis fit we understand them. Where is your son?
Gertrude	Bestow this place on us a little while. (4.1.1-4)

El par debe estar sorprendido porque la trama se ha vuelto a complicar. Claudio desconoce la razón de la consternación de Gertrudis y la insta a componerse y poner en palabras lo que ha sucedido con Hamlet. ¿Afectará esta nueva situación la tarea en Inglaterra? Por otro lado, aquí R y G ven al rey en una situación similar a la suya ya que están obligados a contener la situación. Si incluimos al par en este momento de la obra, se puede establecer una analogía ya que Claudio y Gertrudis, al igual que ellos, continúan empeñándose en encontrar los motivos que realmente expliquen la condición de Hamlet. ¿Existe cierto consuelo en este reflejo? Este pequeño momento en el texto del Cuarto se detiene bruscamente luego de otra indicación para retirarse. Esta sería la octava vez que la familia real le ordena a los cortesanos una acción de este tipo. Sin

---

<sup>80</sup> R y G recitan estas líneas simultáneamente según la lectura del Folio.

embargo, las veces anteriores las instrucciones, en su mayoría, habían sido indirectas: Claudio y Hamlet recitan líneas de las que R y G infieren que deben retirarse, excepto la orden de Hamlet ‘Leave me, friends’ durante el clímax de su altercado (3.2.348). El Cuarto, al incluir esta directiva explícita de Gertrudis, señala claramente el carácter desecharable de R y G.

En su siguiente entrada, el rey comunica a los cortesanos una noticia aterradora. Hamlet ha asesinado a Polonio y ha arrastrado el cuerpo desde la habitación materna a una ubicación desconocida. La nueva tarea del par es entrevistarse con el príncipe, recuperar el cuerpo y llevárselo a la capilla del rey. Antes Shakespeare les permitió divagar pero aquí no pronuncian palabra y los espectadores solamente podemos asumir, sobre todo después de la orden de Claudio de sosegar al príncipe (4.1.36-37), que R y G están conmocionados. Con el acto abominable del asesinato de Polonio, la situación en Elsenor se ha deteriorado hasta alcanzar un punto trágico de no retorno y, en cierto modo, la tarea de recuperar su cadáver se ha convertido en la más absurda misión de ambos cortesanos. ¿Afectará esto su tarea en Inglaterra?

La escena 2 del Cuarto acto comienza con la confrontación de R y G con el príncipe. Hamlet esquiva la investigación y tortura al par con más juegos de palabras y dobles que ahora se han vuelto morbosos. Ante este tormento, los cortesanos pronuncian líneas que ya podemos considerar previsibles: “What have you done my lord with the dead body?” (4.2.5), “Tell us where 'tis, that we may take it thence and bear it to the chapel” (4.2.7-8), “I understand you not my lord” (4.2.20), “My lord, you must tell us where the body is, and go with us to the king” (4.2.22-23). Estas líneas, si bien contienen algo de suspenso y en manos de buenos actores pueden alcanzar una significancia superior, resultan monótonas. Consideremos, además:

Hamlet	Do not believe it.
Rosencrantz	Believe what?
Hamlet	That I can keep your counsel and not mine own.
	Besides, to be demanded of a sponge! What replication should be made by the son of a king?

(4.2.9-13)

Hamlet se distancia de ambos cortesanos al hacer alusión a su duplicidad con comentarios enigmáticos. ¿Quiénes son estas esponjas para interrogar a un miembro de la familia real? Las implicancias de esta palabra son evidentes, tal como muestra la glosa de Raffel: “mercenary hanger-on” (Shakespeare, 2003, p. 151). La denuncia de Hamlet tilda al par de parásitos confundidos que se aferran al favor real con la falsa seguridad de que el poder que el rey les ha otorgado es duradero. Además, Hamlet, ante la incapacidad de ambos de descifrar sus palabras, los llama tontos; cualidad que Hamlet reconfirma cuando, rompiendo el período de luto convencional, les propone participar en un juego de escondidas.<sup>81</sup> El sentido de orientación del

---

<sup>81</sup> Esta referencia a un dicho en un juego de niños es omitida en el Segundo Cuarto.

par ya debe estar completamente destruido y, a pesar de sus esfuerzos por cumplir con los mandatos de la familia real y enmendar lo errado, nada de lo que hacen es efectivo.

Cuando Rosencrantz regresa ante el rey, reitera lo intrascendente que son sus acciones:

Rosencrantz	Where the dead body is bestowed, my lord, We cannot get from him. (4.3.12-13)
-------------	---

Su declaración es significativamente anticlimática. Aunque sabemos que el par todavía no ha descubierto el lugar donde se encuentra el cadáver de Polonio, la primera parte de la oración parece llevar a la revelación del misterio y cuando Claudio les ordena que traigan a Hamlet ante él, Rosencrantz le indica a Guildenstern que haga comparecer al príncipe<sup>82</sup>. Esta distribución de acciones podría ser la única demostración de idoneidad que Shakespeare le permite al par. Finalmente, el príncipe revela dónde está el cuerpo y Claudio le informa que R y G van a llevárselo a Inglaterra por su propio bien. Antes de que se retiren, Claudio les ordena:

Claudius	Delay it not, [...] Away, for everything is sealed and done That else leans on th'affair. Pray you make haste. (4.3.51-53)
----------	---

Hay en esta situación que involucra a ambos cortesanos una ironía extratextual evidente ya que el avance de la acción dramática se demora por su causa. Shakespeare no se vale de R y G para que la trama avance sino como motivo literario que refuerza la postergación y la estancación. Su caracterización es mínima y dudosa y el arco argumental que Shakespeare les asigna nos hace pensar en ellos más como recursos que como personajes.

Después de haber dejado en evidencia la trivialidad, torpeza y falta de rumbo de R y G, Shakespeare prescindirá de ellos. Sin embargo, el camino hacia su muerte no es directo y toma diferentes giros textuales. El Segundo Cuarto, a diferencia del Folio, cuenta con un episodio que subraya lo absurdo en la vida de los cortesanos. Fuera de Elsenor y todavía en Dinamarca, el grupo rumbo a Inglaterra se encuentra con el ejército de Fortinbras. Aquí, en la escena 4 del cuarto acto, Shakespeare recupera la línea argumental de la amenaza bélica externa a través de una conversación entre Hamlet y el capitán noruego sobre el tema de la futilidad de la guerra. Si bien anteriormente el par ha jugado un papel pasivo en el escenario, este resulta, por lejos, su momento más anodino ya que al adjudicarles el rol de simples transeúntes en el viaje de Hamlet hacia Inglaterra, el dramaturgo circunscribe a R y G a ser meros dispositivos.

---

<sup>82</sup> El texto en el que Guildenstern permanece cuidando a Hamlet es el del Folio.

Su papel marginal se refuerza aún más cuando, a pesar de lo que Hamlet refiere en la carta a Horacio, “Of them I have much to tell thee” (4.6.23-24), la obra no esclarece siquiera si ellos estaban al tanto del plan de Claudio para asesinar a Hamlet. En concordancia con el tratamiento que han recibido por parte de Shakespeare, tendremos que esperar para saber qué ha sido de su suerte hasta la escena 2 del quinto acto, cuando, por medio del diálogo expositivo, se revela que el par encuentra su anticlimático destino final fuera del escenario. Ya de regreso en Elsenor Hamlet le cuenta a Horacio que cuando se hallaba en el barco hacia Inglaterra encontró entre las pertenencias de los cortesanos un comunicado dirigido al rey inglés en el que Claudio solicitaba su ejecución. Ante ese descubrimiento Hamlet procedió a escribir una nueva comisión con el sello oficial de Dinamarca.<sup>83</sup> Esta vez la orden consistía en que los *portadores* del documento sean ejecutados sin oportunidad de confesión ni absolución. La inferencia de Horacio sobre la muerte de los cortesanos suscita el último comentario de Hamlet con respecto al par:

Hamlet      Why, man, they did make love to this employment.  
                   They are not near my conscience; their defeat  
                   Does by their own insinuation grow.  
                   'Tis dangerous when the baser nature comes  
                   Between the pass and fell incensèd points  
                   Of mighty opposites.

(5.2.57-62)

Haciendo caso omiso de lo que prometió en 3.2.270, Hamlet nunca les brinda una versión acabada de los hechos a sus supuestos amigos, R y G. *Hamlet* tampoco lo hace en tanto la economía de la obra no indica si el par conocía la trama asesina del rey. En cualquier caso, la nueva fe de Hamlet en un poder superior que controla la acción de los seres humanos en el quinto acto lo lleva a concluir que existe una admisión de culpa en el documento que portaban y, por impulso y sin ceremonias, los envía a su muerte.<sup>84</sup> Aunque una vez más menciona la palabra “love” en relación a ellos<sup>85</sup>, el príncipe dice que sus vidas no pesan sobre su conciencia

<sup>83</sup> Convenientemente, el príncipe tenía consigo el anillo con el sello real de su difunto padre. Salvador de Madariaga (1949) encuentra en esta “mezcla inverosímil de arte y de suerte” y en todo lo concerniente al episodio del barco pirata un grave “defecto de construcción dramática” (Shakespeare, 1949, pp. 192-193). Para el autor, el fracaso de esta pieza del mecanismo a pesar de su importancia en la construcción de la obra conduce a observar en Shakespeare “cierta indiferencia para con la pulcritud de su oficio” (p. 194).

<sup>84</sup> ¿Por qué R y G fueron enviados a su muerte? Para abordar esta pregunta, debemos considerar el misterio textual de *Hamlet*. El Folio incluye unas 80 líneas que no están en el Segundo Cuarto; por su parte, este último incluye más de 200 líneas que no están en el Folio. ¿Estas variaciones son corrupciones de copistas, correcciones o revisiones autorizadas? Paul Werstine (1995) indaga las diferentes maneras de abordar el destino de los cortesanos si tenemos en cuenta las discrepancias entre el Cuarto y el Folio y las ambigüedades en cada texto (pp. 225-227). Por ejemplo, R y G se meten en problemas al tildar a Hamlet de ambicioso y rechazar la caracterización de Dinamarca como una prisión únicamente en el Folio; por otro lado, es exclusiva del Segundo Cuarto la inclusión del discurso “How all occasions [...]”, que resalta la convicción de Hamlet de tener que matar al rey y a sus agentes. Werstine conjectura que “the critical enigmas of Hamlet and *Hamlet* that have been projected as Shakespeare’s solitary creation may, at least to some extent, then, be the product of the latter-day accident of an editorial tradition” (1995, p. 235).

<sup>85</sup> Las otras menciones se encuentran en 3.2.303 y 3.2.316.

porque ellos mismo provocaron su perdición. Nuevamente, su propia inferioridad en la jerarquía social se utiliza para explicar su merecida eliminación.

Ni la acción ni el lenguaje dramático aparecen para glorificar el final de R y G. ¿Qué historia fue esta entonces? ¿Una sobre los desafortunados y los despistados? ¿Una moraleja para los trampos? ¿Una tragedia sobre subordinados destruidos por sus superiores? Al igual que con varios otros aspectos en *Hamlet*, Shakespeare se niega a identificar este aspecto con precisión. Sí les reserva una última mención al final de la obra en el acto 5 con el fin de señalar su valor y propósito:

Ambassador	The sight is dismal, And our affairs from England come too late.  The ears are senseless that should give us hearing, To tell him his commandment is fulfilled,  That Rosencrantz and Guildenstern are dead.  Where should we have our thanks?
------------	--

(5.2.346-351)

El embajador de Inglaterra ingresa (presuntamente, al gran salón de Elsenor) y al encontrarse con la infiusta y grotesca escena de un lugar repleto de cadáveres —el de la reina, el rey, Laertes y el propio Hamlet— solicita extemporáneamente el reconocimiento por el cumplimiento de la misión. Así, Shakespeare utiliza una vez más el humor negro del absurdo que ha atribuido a R y G y su muerte es mencionada al final de la obra como parte de una mera tarea administrativa de comunicación entre jefes de estado. Shakespeare nos niega en este final insatisfactorio para dos vidas caprichosas y sin rumbo muchos aspectos de la historia de R y G, al igual que lo hiciera en los escamoteos de información a los mismos cortesanos. Pero una cosa es cierta, la contribución de R y G a la exploración de temas e ideas en la obra les vale un lugar honorífico en la pila final de cuerpos ya que sus nombres propios son los últimos que se mencionan en la obra, después del de Hamlet, por supuesto.

## IV

*Hamlet* es un texto que propone innumerables preguntas y despierta interminables especulaciones. Richmond (s.f., p. 1) sostiene que:

the play is indeed not tightly constructed and its digressions and variants tend to go off at so many tangents to the core story that the whole complex can be treated as a gigantic Rorschach test that can be interpreted any way one wants.

A pesar de la impenetrabilidad de la obra, seguimos tratando de entender el comportamiento y las motivaciones de los personajes; todavía tratamos de ofrecer explicaciones para sus interro-gantes. La obra abre debates sobre problemas humanos atemporales que tienen que ver con, solo por hacer una lista simple, el destino, el deber, la justicia, los mandatos institucionales y las jerarquías sociales. En *Hamlet* el dramaturgo y poeta William Shakespeare nos presenta una comunidad entera sumida en el desafío de afrontar un conjunto de pruebas y tribulaciones que todavía percibimos, aún a través de los siglos, como universales. Edwards (1985) escribe:

how Denmark fares as a society is in our minds all the time. [...] Though Hamlet is at the centre of the play, he exists in his relationships, familial, social, sexual, political, divine; and even Hamlet, the most famous 'individual' in drama, is not so exclusively the centre that he diminishes the importance of what he is related to: family, society, God. (p. 41)

¿Qué lugar habilita Shakespeare aquí para un par de comunes cortesanos? Dado que el dramaturgo hace que la audiencia no pueda identificarse con ellos, se la lleva a inquirir sus apariciones como un todo. Desde el punto de vista de R y G y el nuestro, la suma de sus acciones parece inútil y sin sentido; el mundo es demasiado complicado y sus intentos fallidos de conectarse con él y amoldarse a sus demandas representan una vida absurdamente teatralizada. El texto les niega todo atisbo de comprensión o entendimiento acerca de las intrigas que la trama despliega y toda posibilidad de intervención real en ellas. Mientras el príncipe reflexiona si la acción es preferible a la inacción, los cortesanos se enfrentan a que la acción no es una posibilidad para ellos, excepto en aquellas tareas inexplicables que otro personaje les ha asignado. Marea Mitchell (2007) señala que “while Hamlet's ordeal involves moral uncertainty (should he take action?), [R y G]’s ordeal involves ontological uncertainty (in what sense do they exist?, and are they capable of taking action?)” (p. 43).<sup>86</sup> Quizás la razón por la que sus vidas valen tan poco y sus muertes parecen triviales y burocráticas pueda ser atribuida a su posición social subordi-nada, es decir, como sirvientes y amigos de los que están en el poder, R y G parecen estar “at the mercy of a ‘collective ethic’ over which they have no control and in which they have no say” (p. 49). Shakespeare parece servirse de ellos para advertir a los indulgentes sobre los riesgos de ir con la corriente y respetar ciegamente los mandatos de las instituciones y la sociedad. El autor los hace fracasar como cortesanos y como dramaturgos con conciencia teatral, los hace entrar en situaciones digresivas y los enfrenta a todos los recursos absurdistas y metateatrales del príncipe. Así, podemos ver a R y G como meros dispositivos en un proyecto teatral que al exponer y dejar al descubierto sus procedimientos rompe la ilusión del arte y contribuye a la

---

<sup>86</sup> Aquí estamos extrapolando la lectura que Mitchell hace de R y G en la obra *Rosencrantz y Guildenstern Are Dead* de Tom Stoppard (1967) a la dupla en Shakespeare. En Stoppard el uso paródico de *Hamlet* reside en la subversión del patrón jerárquico que instala a R y G como los personajes principales a la vez que los hace objeto de imitación y trata-miento lúdico; en Shakespeare la historia del par es una subtrama funcional que le proporciona impulsos adicionales. A pesar de tener muchos rasgos distintivos del teatro del absurdo, la obra de Stoppard no es un ejemplo puro del género.

difuminación de la frontera entre realidad y ficción (Peinado, 2015, p. 95). Shakespeare borra la distancia entre Elsenor y la audiencia para que los espectadores se den cuenta de que también viven allí. En este sentido, Esslin (1960) manifiesta que:

for while the happenings on the stage are absurd, they yet remain recognizable as somehow related to real life with its absurdity, so that eventually the spectators are brought face to face with the irrational side of their existence. (p. 5)

Considerando todo lo que Fortuna pone en nuestro camino, ¿es mejor estar vivos que muertos? ¿Por qué soportamos la explotación por parte de nuestros soberanos, la ineficiencia de nuestras instituciones, la agonía del desamor, la indiferencia de la naturaleza? Si podemos ver que nuestros esfuerzos no son fructíferos, ¿por qué sufrimos en vano? Desde esta perspectiva, los cortesanos son utilizados para revelar la ilusión de las lógicas imperantes, para criticar la falta de autenticidad y ruindad del mundo y para representarlo como un lugar incomprendible. Es una paradoja que, a través de esta sombría representación y experiencia teatral, *Hamlet* no solo pueda reavivar nuestro sentido de asombro, sino también restaurar la dignidad que proviene de la conciencia. Aquí queremos destacar una coincidencia entre Abel (1963) y Esslin (1965) que nos ayuda a pensar en el objetivo que Shakespeare pudo haber estado persiguiendo cuando concibió *Hamlet*. El primero sostiene que la imaginación occidental “has tended to regard *all* implacable values as false” (p. 77) y el segundo manifiesta que “the Theatre of the Absurd does not provoke tears of despair but the laughter of liberation (p. 24)”. Lo absurdo y lo metateatral pueden hacer que los espectadores encaren concretamente y con algo de gracia ciertos, por no decir todos, los hechos de su condición humana. La perspicacia de que simplemente no existen caminos fáciles, ni certezas, ni convicciones, es dolorosa pero trae aparejada una sensación de alivio y autodeterminación. Una vez más, la valoración de Esslin (1961) resulta oportuna: “like ancient Greek tragedy and medieval mystery plays and baroque allegories, the Theatre of the Absurd is intent on making its audiences aware of man’s precarious and mysterious position in the universe” (p. 293). R y G no logran plantear todo esto por sí mismos puesto que no son tan importantes pero su aporte consiste, sin lugar a duda, en dotar la obra de mayor complejidad al proporcionarle más capas de sentido.

## Referencias

- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.
- Bloom, H. (1998). Hamlet. *Shakespeare: The Invention of the Human* (pp. 383-431). Riverhead Books.
- Branagh, K. (director). (1996). *Hamlet* [Película]. Columbia Pictures, Castle Rock Entertainment.
- Camus, A. (1942). *The Myth of Sisyphus* (Trad. J. O'Brien). Penguin Books.

- Cantor, P. (2004). *Hamlet: A Student's Guide*. Cambridge University Press.
- Edwards, P. (1985) Introduction. En Shakespeare, W. *Hamlet, Prince of Denmark. The New Cambridge Shakespeare* (pp. 1-82). Cambridge University Press.
- Esslin, M. (1960). The Theatre of the Absurd. *The Tulane Drama Review*, 4, 3-15.  
<https://www.jstor.org/stable/1124873>
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd* (pp. 290-316). Anchor Books.
- Esslin, M. (1965). *Absurd Drama*. Penguin Books.
- Faber, A. (2013). "Words, words, words": The Idea of the Absurd as Method in Hamlet. *Modern Languages and Literatures Annual Graduate Conference*, 5, 1-21. Western University.  
<https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=mllgradconference>
- Freeman, J. (1996). Holding up the Mirror to Mind's Nature: Reading "Rosencrantz" "Beyond Absurdity". *The Modern Language Review*, 91, 20-39. [https://www.researchgate.net/publication/271781855\\_Holding\\_Up\\_the\\_Mirror\\_to\\_Mind's\\_Nature\\_Reading\\_Rosencrantz\\_Beyond\\_Absurdity](https://www.researchgate.net/publication/271781855_Holding_Up_the_Mirror_to_Mind's_Nature_Reading_Rosencrantz_Beyond_Absurdity)
- Greenblatt, S. (2005). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company.
- Kermode, F. (2000). Hamlet. *Shakespeare's Language* (pp. 96-125). Penguin Books.
- Kliman, B.W. (2002). Three Notes on Polonius: Position, Residence and Name. *Shakespeare Bulletin*, 20.2, 5-7. <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/KLIMAN/PoloniusNotes5-26-09.html>
- Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 1013-1019). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Mill, L., Sanderson, G. (productores) y Gillam-Smith, N. (director). (2013). *Tales from the Royal Bedchamber* [Documental]. British Broadcasting Corporation, Tiger Aspect Productions.
- Mitchell, M. (2007). *Hamlet and Rosencrantz and Guildenstern Are Dead: Transformations and Adaptation*. *Sydney Studies in English*, 33, 39-55. Sydney University Press.
- Peinado, P. (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* (pp. 4-52). Universidad de Salamanca.
- Pujante, A. L. (1994). Introducción. *Hamlet* (pp. 11-41). Espasa Calpe.
- Richmond, H. M. (s.f.). Hamlet as Detective Story. [https://www.academia.edu/6910797/Hamlet\\_as\\_Detective\\_Story](https://www.academia.edu/6910797/Hamlet_as_Detective_Story)
- Rubiera, J. y Serrano, R. (2011). Más allá de la ficción teatral: el metateatro. *Revista sobre teatro áureo*, Volumen 5, (9-16). [https://www.academia.edu/595313/M%C3%A1s\\_all%C3%A1\\_de\\_la\\_ficc%C3%ADteatral\\_el\\_metateatro](https://www.academia.edu/595313/M%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_ficc%C3%ADteatral_el_metateatro)
- Shakespeare, W. (1949) *El Hámlet de Shakespeare*. S. de Madariaga (Ed. y Trad.). Editorial Sudamericana.
- Shakespeare, W. (1982). *Hamlet*. H. Jenkins (Ed.). Methuen & Co. Ltd.
- Shakespeare, W. (1985). *Hamlet, Prince of Denmark*. P. Edwards (Ed.). *The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge University Press.

- Shakespeare, W. (1994) *Hamlet*. A. L. Pujante (Ed. y Trad.). Espasa Calpe.
- Shakespeare, W. (2003) *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. B. Raffel (Ed.). Yale University Press.
- Shakespeare, W. (2016). *Hamlet*. A. Thompson y Taylor, N. (Eds.). *The Arden Shakespeare*. Bloomsbury Publishing.
- Stoppard, T. (1967). *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Faber and Faber Limited.
- Torres Herrera, I. (2017). *De Castiglione a Gracián: Evolución del arquetipo humano desde el cortesano al discreto*. Universidad de Jaén. [https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/5904/1/TresHerreralnmaculada\\_TFM\\_1617.pdf](https://crea.ujaen.es/bitstream/10953.1/5904/1/TresHerreralnmaculada_TFM_1617.pdf)
- Thompson, A. y Taylor, N (Eds.) (2016). *Hamlet. The Arden Shakespeare*. Bloomsbury Publishing.
- Werstine, P. (1995). The Textual Mystery of Hamlet. En D. S. Kastan (Ed.). *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet* (pp. 210-240). G.K. Hall, Prentice Hall International.

## CAPÍTULO 4

### Territorialidad y cuerpo femenino en *Pamela* de Samuel Richardson<sup>87</sup>

*María Constanza Massano*

(...) And I must beg you, Sir, to read the Matter favourably,  
if I have exceeded in any Liberties of my Pen

—Samuel Richardson, *Pamela*

El concepto de frontera, como lo plantea Alejandro Grimson (2005), se caracteriza por su duplicidad, es decir, es un “objeto/concepto y un concepto/metáfora. De una parte, parece haber fronteras físicas, territoriales; de la otra, fronteras culturales, simbólicas” (Grimson, 2005, p. 91). Es precisamente dentro de este terreno simbólico donde se aloja el concepto de frontera en la literatura. Desde la mirada de las fronteras simbólicas, analizaremos el espacio que se construye utilizando el cuerpo femenino como territorio en disputa en la popular novela inglesa *Pamela* de Samuel Richardson publicada en 1740. El objetivo de este análisis es al mismo tiempo articular las nociones teóricas de colonialidad (Ashcroft et al, 2003) y estética (Rancière, 2004). De esta manera creemos fundamental concebir la colonialidad de los cuerpos femeninos desde el “reparto de lo sensible”, frase acuñada por el filósofo y crítico cultural Jacques Rancière, quien lo define como: “[la] distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra” (Rancière, 2004, p.35).

Esta repartición sensible de los cuerpos, desde lectura rancieriana, va a estar articulada al interior del orden social/patriarcal imperante en la Inglaterra del siglo XVIII. De esta forma, la noción de “reparto de lo sensible” contribuye a pensar la dimensión estética de la colonialidad: esta no se trata meramente de un andamiaje estructural, de formas institucionales o de imposición cultural, sino también de modalidades de sensibilidad y afectividad que hacen aceptable un orden de múltiples desigualdades. El énfasis que Rancière pone en lo sensible nos permite pensar que si estos dispositivos coloniales tuvieron y aún tienen efectividad es porque configuran “la regla del aparecer” de los cuerpos (2004, p. 45), es decir, un mundo perceptivo; un orden de visibilidad y un modo de inscripción de los cuerpos en el tejido social. Los dispositivos y tecnologías coloniales (como la raza, por poner solo un ejemplo) buscan determinar cómo los cuerpos

---

<sup>87</sup> El presente artículo fue presentado en las XI Jornadas de Sociología de la UNLP (2022) y publicado en Actas.

son visibles, qué voces son audibles, qué afecta y qué commueve, es decir, qué se mantiene en el campo de lo sensible y qué no (y cómo). La metodología rancieriana sugiere la posibilidad de pensar que hubo y hay lógicas coloniales que, bajo distintos dispositivos y estrategias, establecieron modalidades de subordinaciones y sujeciones diversas a lo largo de la historia. Es importante señalar que por “colonialismo” seguimos la perspectiva de Bill Ashcroft *et al* desarrollada en *The Empire Writes Back* (2002), donde dicho concepto es definido dentro del campo de la representación, entendida como “an ideological or discursive formation: that is, with the ways in which colonialism is viewed as an apparatus for constituting subject positions through the field of representation” (p. 19).

Por su parte, Gayatri C. Spivak en el ensayo “Can the Subaltern Speak” refuerza la invisibilidad del sujeto colonizado. Más allá de que su foco general gire en torno a la abolición de la práctica del Sati en India por parte de los británicos, al final del texto su atención se centra en el sujeto femenino, parte silenciada del sistema:

a figure of ‘woman’ is at issue, one whose minimal predication as indeterminate is already available to the phallocentric tradition [...]. The narrow epistemic violence of imperialism gives us an imperfect allegory of the general violence that is the possibility of an episteme. Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is ‘evidence.’ It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow. (Spivak, 1988, p. 287)

Dentro del marco teórico y conceptual señalado en los párrafos anteriores analizaremos, por un lado, cómo el colonialismo patriarcal imperante en la Inglaterra del siglo XVIII niega visibilidad y entidad como sujeto a la protagonista de la novela, y, por otro, cómo ella logra construirse discursivamente en sujeto negociante mediante la creación de un contrato sexual (Armstrong, 1989) en el cual lo que va a estar en disputa es el cuerpo femenino como epicentro de la batalla simbólica (en el marco representacional).

La novela *Pamela*, estrechamente ligada al surgimiento del género novela en Inglaterra a comienzos del siglo XVIII, es considerada un clásico indiscutible de la literatura universal. A través de la utilización del género epistolar, la novela de Richardson narra la historia de una joven de escasos recursos económicos, bella y decidida quien trabaja como sirvienta en la majestuosa mansión de un caballero inglés (el Sr. B.). Ella defiende su dignidad y su castidad de los constantes asedios del caballero quien, valiéndose de su superioridad social, de género y económica, pretende conseguir a la joven tanto por la fuerza en un primer momento como negociando luego un acuerdo contractual y al final proponiéndole matrimonio una vez que Pamela le demuestra su integridad moral. El inicial y constante rechazo (que dura 2/4 de la novela) de la protagonista

termina finalmente en una boda que le permite el ascenso social de la sirvienta y además la convierte en un modelo de virtud a seguir para la sociedad inglesa puritana del siglo XVIII.

Pese a sus orígenes familiares humildes desprovistos de educación formal, la vida de Pamela dio un vuelco gracias a su Señora (madre del Sr. B.), quien la instruyó en la escritura y lectura. Pamela describe en sus cartas segundo a segundo sus vivencias en la mansión del señor B. y de esta manera los lectores vemos a una mujer audaz, que lejos de encasillarse en el estereotipo de sirvienta sumisa y pasiva, toma conciencia del valor instrumental del lenguaje, se apropiá de él y lo utiliza como arma fundamental en la dinámica negociadora con su “master” sobre la territorialidad de su cuerpo: “O, said he, the Liberties you have taken with my Character, in your Letter, set us upon a Par, at least, in that respect. Sir, reply’d I, could not have taken the Liberties, if you had not given me the Cause: And the Cause, Sir, you know it before the *Effect*” (Richardson, 2001, p. 232).

Carente de una posición económica sólida y excluida de los privilegios del género dominante, Pamela, sin embargo, domina la única herramienta con la que cuenta, el lenguaje. Ella es consciente de las posibilidades discursivas y persuasivas, así como de las translingüísticas que este medio ofrece y hace uso de ellas para desmantelar el acoso permanente al que el Sr. B. la somete y así, ganar la batalla simbólica. En su libro *Desire and Domestic Fiction* (1989) Nancy Armstrong plantea la dinámica de la batalla simbólica entre el Señor B. y Pamela de la siguiente manera:

Mr B's attempt to penetrate a servant girl's material body magically transforms that body into one of language and emotion, into a metaphysical object that can be acquired only through her consent and his willingness to adhere to the procedures of modern love (Armstrong, 1989, pp. 4-5).

Leila Silvana May (2001), por su parte, dialoga con Armstrong en su artículo “The Strong-Arming of Desire: A Reconsideration of Nancy Armstrong’s *Desire and Domestic Fiction*”, y si bien reconoce la importancia de su trabajo teórico focalizado en el entorno doméstico dentro del surgimiento de la novela inglesa (trabajo seminal sobre este suceso cultural) deja entrever su postura antagónica:

According to her, rhetoric (discourse) historically creates subjectivity and desire as if they were ahistorical, then attributes them to a female domain (which is also historically created while its historicity is ideologically denied), thereby empowering women (partly by making them and others think they are *not* empowered because they are outside of history). (May, 2001, p. 274)

Pamela sabe férreamente que el cuerpo que habita es suyo, es su propiedad –a diferencia de la costumbre que ha trascendido países y épocas en la que la sirvienta, con toda su corporeidad, pertenece a su amo–. Recordemos que:

Servants were [...] in a socioeconomically ambiguous position during the eighteenth century –no longer simply considered loyal members of a household, they now were seen as [...] mobile wage earners. For female servants, this suspicion was compounded by a sense of their available, yet self-interested, sexuality [...]. Female servants were not only thought to be readily sexually available to their employers but also likely to use their sexuality to better their economic situation. (Sussman, 2012, p. 165)

Pamela conoce el deseo de su amo y utiliza ese deseo para sujetarlo partiendo de un “(...) sexualized body to the articulation of moral discourse” (Sussman, 2012, p. 167) que se ejerce a través de la negociación del contrato sexual (que proviene del Contrato Social desarrollado por Rousseau y es reconvertido en contrato sexual en la ficción doméstica del siglo XVIII). Según Nancy Armstrong (1989), el contrato sexual le demanda a la mujer ceder “[...] political control to man to acquire exclusive authority over domestic life, emotions, taste, and morality” (p. 31). En la novela de Richardson, el Sr. B. reconoce la autonomía de Pamela y la incluye en la negociación de su cuerpo al presentarle un contrato: “The following subsections are proposed; to be seriously considered and allow me to have a response in writing so that I can make my final decisions accordingly” (Richardson, 2001, p. 188), pero Pamela rechaza cada inciso de ese contrato argumentando sólidamente su decisión de conservar su cuerpo, su territorio y de esta forma delimitando su espacio, su frontera:

Give me Leave to say, Sir, in Answer to what you hint, That you may, in Twelve-month's time, marry me, on the Continuance of my good Behaviour; that this weighs less with me, if possible, than any thing else you have said (...). What, Sir, would the World say, were you to marry your Harlot? -That a Gentleman of your Rank in Life, should stoop, not only to the base-born Pamela, but to a base-born Prostitute? – Little. Sir, as I know of the World, I am not to be caught by a Bait so poorly cover'd as this! (Richardson, 2001, p. 188)

Al leer *Pamela* vemos como las cartas se repiten, los mismos conflictos vuelven a narrarse una y otra vez en contextos distintos, los ataques del Sr. B. no cesan y la protagonista mantiene su postura:

My dear Parents,

O let me take up my complaint, and say, Never was poor creature so unhappy, and so barbarously used, as poor Pamela! Indeed, my dear father and mother, my heart's just broke! I can neither write as I should do, nor let it alone, for to whom but you can I vent my griefs, and keep my poor heart from bursting! Wicked, wicked man!—I have no patience when I think of him!—But

yet, don't be frightened—for—I hope—I hope, I am honest!—But if my head and my hand will let me, you shall hear all.—Is there no constable, nor headborough, though, to take me out of his house? for I am sure I can safely swear the peace against him: But, alas! he is greater than any constable: he is a justice himself: Such a justice deliver me from!—But God Almighty, I hope, in time, will right me—for he knows the innocence of my heart! (Richardson, 2001, p. 60)

El uso del género epistolar le da a la narración un carácter cíclico, con, por ejemplo, amenazas que se repiten en descripciones minuciosas ante cada intento de escape de la mansión y, por sobre todo, el género epistolar en tanto procedimiento, "desnuda" el interior del mundo de la protagonista ante el público lector y, principalmente, ante el Sr. B quien participa de él "devorando" las cartas: De este modo, ellas vienen a constituir el cuerpo simbólico de Pamela, un cuerpo que el Señor B. delimita al elegir los códigos y las reglas de un juego del cual, para los estándares de su tiempo, sale al final victorioso.

Armstrong señala que "by making the woman a party to the contract, Richardson infers an independent party with whom the man has to negotiate, a female self that exists outside of and prior to relationships under the control of the man" (1989, p.113), es decir, antes de la relación con el hombre y, por tanto, antes de la emergencia de un ámbito político, existe el género y el deseo. Armstrong se refiere al hecho de que el sujeto no se hace a través de estas asociaciones, sino que ya existe como subjetividad completa y autónoma. La autora continúa describiendo las implicancias de esta reflexión: "If a servant could claim possession of herself as her first property, then virtually any individual must possess a similar self to retain or give in a modern form of status exchange" (p. 118). Sin embargo, la gran contradicción que se plantea en *Pamela*, y ha sido fuente de inspiración de sus parodias contemporáneas (*Shameless*, de Henry Fielding, por citar el ejemplo más icónico) ha sido el hecho de que finalmente Pamela, al acceder a contraer matrimonio con Sr. B. echa por tierra su esquema de rechazo y autopreservación y finalmente complace al sistema. Leila Silvana May (2001) da cuenta de estas grietas argumentativas que revelan la macroestructura social vigente en el siglo XVIII: "Pamela's "no" turns out to be a "yes", an affirmation of self-discipline and complicity in the program of "social control" in the middle classes' quest for cultural hegemony (p. 271).

Podríamos partir de esta formulación propuesta por Leila Silvana May, pensando que la voz de Pamela, en un momento de abatimiento, finalmente reconoce también su fracaso ante un imperio tan poderoso como el patriarcal-aristocrático representado por el Sr. B. Es así como las palabras de Gayatri C. Spivak vuelven a resonar:

It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow (Spivak, 1988, p. 287).

Es así, como, entonces Pamela sucumbe ante este imperio y cede su cuerpo-territorio como parte del contrato sexual, mediante el matrimonio. A partir de allí, la novela de Richardson explora la nueva vida en la esfera doméstica y social que Pamela va a habitar, con nuevos desafíos, estándares y la necesidad de pertenecer a una nueva clase social que tiende a expulsarla.

A modo de conclusión, retomamos los puntos principales del recorrido que hemos intentado trazar. Partiendo del concepto de frontera simbólica delineado por Alejandro Grimson (2005) nos hemos propuesto reflexionar sobre la construcción y representación de un yo discursivo que le permite a una sirvienta invisibilizada y dejada fuera del “reparto de lo sensible” (Rancière, 2004) en la novela inglesa *Pamela*, de 1740, utilizar su cuerpo como trofeo y canalizador de deseos y, al mismo tiempo, representarlo discursivamente en las epístolas con el fin de instrumentar la delimitación de su frontera física, su territorio, ante la permanente amenaza del otro, el Sr. B. Pamela alza su voz en su texto, sus cartas, y al hacerlo aspira a desafiar el contrato sexual (Armstrong, 1989) y trascender su época.

## Referencias

- Armstrong, N. (1989). *Desire and Domestic Fiction*. OUP.
- Ashcroft, B. et al. (2002). *The Empire Writes Back*. Routledge.
- Ashcroft, B. et al. (2003). *The Post-colonial Studies Reader*. Routledge.
- Grimson, A. (2005). Fronteras e identificaciones nacionales: diálogos desde el Cono Sur. *Iberoamericana* (2001-), 5(17), 91–99. <http://www.jstor.org/stable/41675677>
- May, L. S. (2001). The Strong-Arming of Desire: A Reconsideration of Nancy Armstrong's "Desire and Domestic Fiction." *ELH*, 68(1), 267–285. <http://www.jstor.org/stable/30031966>
- Rancière, J. (2004). *El malestar en la estética*. Clave intelectual.
- Richardson, S. (2001). *Pamela*. Oxford University Press.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" En C. Nelson, & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, (pp. 271-313). University of Illinois Press.
- Sussman, C. (2012) *Eighteenth-Century English Literature*. Polity Press.

# CAPÍTULO 5

## Una mirada al prerrafaelismo inglés: “Body’s Beauty” y “Soul’s Beauty” de D. G. Rossetti

*Ailen Ungaro*

### Introducción

En este capítulo nos proponemos abordar dos obras del poeta inglés Dante Gabriel Rossetti, “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” publicadas en *The House of Life* en 1881, en relación con las pinturas que las acompañan, *Sibylla Palmifera* y *Lady Lilith* respectivamente.<sup>88</sup>

Para llevar adelante el análisis, revisaremos primero algunos caminos posibles para su interpretación. Nos detendremos, por un lado, en las contribuciones de un abordaje biográfico; por el otro, observaremos la contracara que critica tal método. Hecho este balance, examinaremos cómo la biografía de Rossetti puede enriquecer nuestro estudio de los poemas y cuadros elegidos. Para completar nuestro marco, indagaremos en los aportes que puede brindar una lectura desde la traducción.

Con el propósito de darle vida a una propuesta alterna y situada en términos de producción de sentidos, orientamos nuestra investigación desde una perspectiva ecológica (De Sousa Santos, 2006; Van Lier, 2000) que, a través de un pluriverso de saberes, nos habilite para la explotación literaria y nos ofrezca pistas para aproximarnos a una comprensión de ambos poemas.<sup>89</sup> En palabras de Gustavo Bombini (2015), intentaremos dar lugar a un abordaje de la literatura desde “una perspectiva no prescriptiva, evitando la imposición de modelos de buenas prácticas” (p. 42), que, en cambio, dé cuenta de la diversidad de aspectos a considerar al momento de leer con la lupa de nuestra disciplina.

Antes de proceder con el análisis de ambos sonetos, nos referiremos brevemente al contexto histórico de la época victoriana inglesa, así como a la poética de la Hermandad Prerrafaelita —*Pre-Raphaelite Brotherhood*—. Por último, desde esa perspectiva ecológica y plural, ofreceremos

---

<sup>88</sup> *Sibylla Palmifera* y *Lady Lilith* se encuentran disponibles en <http://www.rossettiarchive.org/docs/s193.rap.html> y <http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html> respectivamente.

<sup>89</sup> Esta perspectiva cuestiona algunos supuestos básicos que subyacen a ciertos modos canónicos de estudiar literatura, que son lineales, causales y explicativos, al tiempo que omiten lo relacional y lo contextual.

nuestra interpretación acerca de la relación entre “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty”, para finalmente arribar a conclusiones tentativas mediante los procesos de una lectura situada y, por lo tanto, propia.

## Algunos caminos para interpretar estas obras

Acercarnos a un texto literario evoca nuestras prefiguraciones sobre qué es la literatura. La teoría literaria se ha empeñado en definirla a través de criterios ampliamente discutidos. Quizás el más evidente sea la distinción entre realidad y ficción, una medida incompleta para la delimitación, dado que la consideración de qué es literario y qué no lo es ha ido mutando a lo largo del tiempo. Un segundo criterio, determinado por el formalismo ruso, es definir lo literario por un uso especial de la lengua: una transformación del lenguaje ordinario en una desviación sistemática del discurso cotidiano, con el fin de atraer la atención hacia el propio lenguaje. Desde el punto de vista formal, este “extrañamiento” (Shklovsky, 1965) tiene lugar mediante la elección de una forma lingüística específica por sobre otras posibles, que puede realizar el mensaje con figuras retóricas o rasgos prosódicos que lo convierten en una obra poética (Jakobson, 1960). Sin embargo, estos recursos no se limitan a los textos literarios, sino que los trascienden, echando por la borda este segundo criterio. En tercer lugar, se ha insistido en definir a la literatura por la falta de función pragmática, aunque, tanto hoy como en el pasado, los usos de los textos literarios han sido múltiples e inabarcables e incluso varían para cada lectorx. Entre otros criterios, Terry Eagleton (1998) se detiene a pensar en los tres que aquí mencionamos, y arriba a una suerte de conclusión: literatura es “un nombre que la gente le da de vez en vez y por diferentes razones a ciertos escritos ubicados dentro del campo de lo que Michel Foucault denominó ‘prácticas discursivas’” (p. 125). Adherimos a esta definición y entendemos que se trata de una noción abierta y elusiva donde el objeto literario parece ser inaprensible a través de un método unívoco, lineal o fundamental para su interpretación. Por esto, para aproximarnos a los dos poemas de Rossetti que aquí nos ocupan, más que utilizar una única herramienta teórica, se empleará una ecología de perspectivas superpuestas que desarrollaremos a continuación.

Según describe Eagleton (1998), en líneas generales la teoría literaria moderna puede dividirse en tres momentos: una preocupación por Ix autorx que tuvo su auge durante el Romanticismo y el siglo XIX; un posterior interés en el texto que deja de lado todo lo externo a él, promovido por la Nueva Crítica; y un cambio de foco que pone en el centro a Ixs lectorxs, sostenido por la Teoría de la Recepción. Para nuestro estudio tomaremos herramientas de los tres momentos.

## Los enfoques biográfico y contextual

Las primeras biografías conocidas aparecieron en el siglo XVI, pero en el siglo XIX experimentaron un florecimiento, revelando su potencial para influir en la creación de la ficción. Según

registeran Childs y Fowler (2006) en su *Dictionary of Literary Terms*, “las novelas de Dickens y de las hermanas Brontë muestran de diversas maneras la intimidad que surgió entre la experiencia y la invención durante y después del Romanticismo” (p. 20 [traducción propia]). En particular, la corriente romántica del humanismo sostiene que el origen y punto de partida de un texto es su autorx (Klages, 2015). De este modo, el objetivo de la interpretación biográfica consiste en vincular referencias de la vida, la educación y el entorno sociocultural de dichx autorx en la obra literaria, tomando su subjetividad como centro para la interpretación y brindando aportes que resulten significativos para la comprensión del texto.

Más allá de la contribución de este enfoque, Broqua y Marche (2021) indagan acerca del agotamiento de lo biográfico: “Si el objeto de todo proceso científico es el de llegar a una forma de verdad, lo biográfico impone renunciar a la idea ilusoria de verdad esencial” (p. 5) debido a la subjetividad que atraviesa el registro de la mirada biográfica. Sin duda, tal particularidad exige a lxs investigadorxs manejar las fuentes con suma prudencia, por lo que debemos reconocer que “no se trata entonces de utilizar sin discernimiento materiales y perspectivas biográficas, afirmando contra toda evidencia su objetividad, sino de no ignorar su dimensión subjetiva” (p. 6). Esto es así porque, según estos autores, en lo biográfico también habitan elementos como la invención, las posturas, e incluso la ideología; estos aspectos necesitan ser contextualizados históricamente y, de esta manera, se convierten en una valiosa herramienta para la investigación en ciencias humanas (Broqua y Marche, 2021). Sin desconocer los desafíos asociados con el uso de este enfoque, hemos decidido tomar la biografía de Rossetti como fuente para interpretar “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty”.

Además del enfoque biográfico que tiene en cuenta el contexto inmediato del autorx, contamos con otros enfoques relacionados que extienden el alcance del ámbito de producción más allá de la esfera personal, y se preguntan acerca de la influencia del contexto histórico, político, económico, filosófico, religioso, para la creación del texto literario. Como describe Sapiro (2016), la literatura puede considerarse como una “actividad social que depende de las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una ‘visión del mundo’. Por lo tanto, requiere un estudio de las relaciones entre el texto y el contexto” (p. 20).

Este camino tuvo amplia aceptación y con el tiempo se desarrollaron enfoques contextuales que se oponen a una interpretación rigurosa del texto basada únicamente en sus elementos formales con la pretensión de lograr objetividad en el análisis, como la que desarrollamos a continuación.

## **Los enfoques de la inmanencia del texto y de la Nueva Crítica**

Podríamos abordar “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” a través de una lectura completamente “inmanente”, es decir, unida exclusivamente al texto, sin ser influenciada por elementos externos, como su autoría, el contexto histórico o las personas que lo leen. Esta forma de leer surgió durante la primera mitad del siglo XX, y entendía que cualquier texto, por sí mismo era una obra de

arte independiente y autosuficiente. Como señala Eagleton (1998), este método propone reducir el texto a una “ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor” (p. 40). Así, debe excluirse todo lo que se conozca sobre el agente creador del texto, es decir que “queda prohibida la crítica biográfica” (p. 40).

De la mano de esta perspectiva surgió la Nueva Crítica Americana, que buscaba desarrollar un espíritu de objetividad científica en el estudio de la literatura: concebía el significado de la obra literaria como algo manifiesto y objetivo, inscrito en el lenguaje del texto literario, e independiente tanto de las intenciones de su autorx como de los significados particulares atribuidos por ix lectorx, como nos indica Eagleton (1998).

En esta línea, la Nueva Crítica desarrolló el método de la denominada lectura detallada, lectura atenta o *close reading*, que según Mary Klages (2015), consistía en

estudiar el propio texto detenidamente en detalle para descubrir su unidad orgánica interna (...) el análisis de las operaciones del lenguaje del texto, con exclusión de cualquier otro factor, incluida la biografía del autor, el contexto histórico en el que apareció la obra, cómo se relacionó con otras obras antes, durante y después de su aparición, y cómo respondió al texto la crítica y lxs lectorxs, [lo cual] ubicaría los estudios literarios en el mismo terreno de objetividad autorizada que las ciencias. (p. 29 [traducción propia])

Este método buscaba recuperar los sentidos del texto a través de lo que representan sus palabras, desentrañar significados a través de una lectura atenta, y alcanzar la comprensión. Sin embargo, como sugiere Eagleton (1998), que el texto sea “arrancado de los escombros de la historia e izado al espacio sublime” (p. 34), proyectar una atención obstinada a la literatura como objeto estético más que como práctica social, despoja a los textos de su carácter ideológico: “Leer poesía al estilo de la Nueva Crítica significaba no comprometerse con nada ni con nadie. La poesía únicamente enseñaba ‘desinterés’, un rechazo sereno, especulativo, impecablemente imparcial de cualquier cosa considerada en particular” (p. 35). Coincidimos con esto último; sin embargo, creemos que la lectura detenida es una herramienta útil si no se la toma en sentido restringido. De este modo, nos valdremos de ella en conjunto con otros enfoques —los contextuales y el biografista mencionados anteriormente, y algunos aportes de la Teoría de la Recepción y de la traducción—.

## Teoría de la Recepción y traducción

La Teoría de la Recepción surge en respuesta a la perspectiva de la Nueva Crítica, y examina el rol de ix lectorx en la construcción de sentidos, quien va completando el mensaje de manera activa, a partir de los huecos que presenta la obra literaria. Roland Barthes (1984) afirma que

el lector es [una persona] sin historia, sin biografía, sin psicología [...] tan solo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. [...] La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura [otra persona] que la que la escribe. [...] sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor. (p. 71)

De este modo, se busca trasladar la centralidad del autor al lector, quien, con autoridad propia, da vida y significado a un texto a través de su interpretación única. En este caso, nuestra perspectiva busca desarrollar en ix lectorx una autonomía tal para abordar el texto literario en inglés que ix empodere y fomente su autoridad para traducirlo a su lengua nativa. Sostenemos que una traducción *ad hoc* y experimental por parte de lxs lectorxs puede permitirles profundizar el diálogo con el texto, para descubrir sus sentidos y regenerar significados en una interpretación creativa y auténtica. Así lo hicimos con los sonetos aquí analizados al momento de llevar adelante la primera etapa de nuestro análisis. En el camino, descubrimos cómo dicha práctica consigue enfatizar la cualidad situada de una práctica realizada por lectorxs argentinxs en la post-pandemia, junto con la idea también ineludiblemente situada que podemos llegar a asumir en la aventura de abordar las obras literarias de un pintor, poeta y traductor inglés de mediados del siglo XIX. Aquí nos interesa subrayar que tanto la práctica de la traducción como la interpretación de obras literarias están profundamente influenciadas por el contexto específico en el que se realizan, una realidad que trae aparejada la importancia de reconocer y valorar la diversidad de interpretaciones que surgen al interactuar con textos de diferentes culturas y épocas.

De esta manera, el abordaje de “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” que procuramos transmitir aquí implicó, a lo largo de todo su proceso, una labor con la traducción de ambos poemas, con el objetivo de comprender la escritura de Rossetti y decodificar el mensaje de los textos. Por este motivo, en esta oportunidad y para darle coherencia a nuestro enfoque, es que decidimos trabajar con las citas de nuestra propia versión en español de los dos textos. Estas dos traducciones preliminares fueron tomando forma en paralelo con el análisis, y una vez terminado éste, fueron revisadas. Ambas están incluidas, junto con los poemas en inglés y las versiones del traductor Adolfo Sarabia, en el apéndice.

## El prerrafaelismo de la Inglaterra victoriana

Nuestro abordaje del prerrafaelismo asume que una manifestación artística es una expresión situada atravesada por lo humano y lo social. Por esto, observaremos la poética prerrafaelita en relación con la Inglaterra victoriana que constituyó su contexto de emergencia y producción. Este período comprendió el reinado de Victoria entre 1837 y 1901, aunque comúnmente, según indica Steinbach (2022), incluye años anteriores —desde 1820— y posteriores —hasta 1914—.

Según afirma Andrew Sanders (1994), el período se caracterizó por una expansión económica y científica acompañada por un ánimo de pesimismo social y espiritual, junto con una desconfianza en las verdades universales y las consecuentes tensiones filosóficas e ideológicas. Las prácticas religiosas perdieron popularidad no solo entre las clases trabajadoras, sino también entre las clases que recibían educación formal, producto de avances como la teoría darwiniana y el materialismo científico, es decir, la forma enteramente científica y racionalista de ver el mundo. Respecto de la religión, Eagleton (1998) reconoce que

esta forma ideológica tradicionalmente digna de confianza e inmensamente poderosa, se enfrentó a graves problemas. Ya no conquistaba el corazón y la mente de las masas, y bajo el efecto simultáneo de los descubrimientos científicos y de los cambios sociales, su antiguo e indisputado predominio corría el peligro de evaporarse. (p. 18)

Aun así, a mediados de la era victoriana la sociedad permanecía “unida por el cemento de la enseñanza moral cristiana y restringida por el triunfo de las costumbres sexuales puritanas” (Sanders, 1994, p. 399 [traducción propia]). Así, se enfatizaban las virtudes de la monogamia y la vida familiar, pero también existía una conciencia colectiva de las anomalías morales que atravesaban a la sociedad. En la generalidad, el orden de la vida familiar estaba bien visto, pero a la vez muchas personas “veían a la familia como agente de opresión y como el vehículo principal conductor al conformismo” (p. 399 [traducción propia]). Como veremos más adelante, estas ideas cobran particular relevancia para los dos poemas que analizaremos, ya que de algún modo los sonetos proyectan esa ambivalencia de costumbres respecto de la representación de los estereotipos de mujer, lo que también parece verse reflejado en la vida de Rossetti, como observaremos en su biografía.

Por otro lado, Sanders reconoce que en simultáneo con la reverencia al modelo de matrona que propugnaba la Reina Victoria, el período fue testigo de las primeras agitaciones del movimiento de mujeres moderno. Cabe mencionar que a pesar de esto, las mujeres permanecieron excluidas del derecho al voto, y no tenían acceso a la educación ni a la propiedad privada, lo cual en cierto modo refleja la degradación de la que eran objeto, algo que también se vislumbra en la cosificación que parecían hacer de sus musas los artistas de su tiempo. Sin ir más lejos, Díaz Gallardo (2018) reconoce que en la Hermandad Prerrafaelita “existía una clara distinción entre hombres que desarrollaban su trabajo artístico y mujeres que yacían como objetos de inspiración, creando una clara [separación] y desigualdad de posición dentro de la misma hermandad en relación al género” (p. 11).

En este contexto, la era victoriana experimentó “continuidades, resurgimientos y batallas de estilos tanto en la pintura y la arquitectura, como en la literatura” (Sanders, 1994, p. 399 [traducción propia]), y nos enfocaremos en esos aspectos para comprender mejor “Soul's Beauty” y “Body's Beauty”. Dentro de la literatura victoriana podemos reconocer tendencias poéticas que a menudo se proyectan como opuestas o en tensión; a saber, al principio del período prevaleció el

Romanticismo y, más adelante, se desarrollaron dos tendencias contrapuestas que se desarrollaron de manera simultánea: el Realismo y posterior Naturalismo por un lado, y la Hermandad Prerrafaelita devenida en Esteticismo por el otro. ¿Qué enfrenta a estos últimos pares? El Realismo y el Naturalismo proponen que la literatura debe proyectar una representación mimética de la realidad, mientras que la Hermandad Prerrafaelita y el Esteticismo rechazan esta concepción. Por este motivo, estas dos últimas se engloban dentro de la corriente del “Arte por el Arte” dado que comparten el concepto de que las manifestaciones artísticas deben procurar expresar la belleza y ser un fin en sí mismo, más que buscar ser espejo de la realidad o perseguir cualquier otro objetivo.

De esta forma, la Hermandad Prerrafaelita se desarrolló a partir de mediados del siglo XIX y su nombre se origina en una resistencia a las tradiciones pictóricas imperantes desde el Renacimiento tardío, para favorecer, en cambio, las representaciones artísticas anteriores a Rafael (1483–1520). Así, a través del detalle y la intensidad del color, las pinturas prerrafaelitas expresan una fidelidad hacia la naturaleza, aunque no como si la obra fuese un espejo, ya que la noción de mimesis es rechazada. El énfasis está puesto en el mundo natural y la imaginación, así como en las imágenes medievales. Específicamente, la obra de Dante Gabriel Rossetti expresa un interés particular en el cuerpo femenino y la temática religiosa, que sus pinturas y poemas estetizan e idealizan.

La Hermandad Prerrafaelita fue fundada por Rossetti en 1848, en cooperación con sus compañeros de estudio John Everett Millais y William Holman Hunt, ambos pintores como él, y el escultor Thomas Woolner, entre otros miembros. Según registra el propio asistente de Rossetti Henry T. Dunn (1904) la descripción de William Michael Rossetti, hermano del artista, el movimiento era

en parte de protesta y en parte una manifestación; una protesta contra la tibieza intelectual general y la ejecución insípida del arte británico de aquellos días, y una manifestación en el sentido de un pensamiento personal serio sobre la invención y el diseño, y un estudio personal minucioso y serio de la naturaleza como sustrato sólido de toda ejecución genuina. (Dunn, 1904, pp. 83–84 [traducción propia])

Según Dunn, el término “prerrafaelita” no hacía referencia al deseo de imitar obras de arte tempranas o inmaduras, sino para indicar que los artistas no estarían sujetos a norma o tradición alguna, ya fuese dictada por Rafael o posterior, que no pudiesen confirmar por su naturaleza visible o sus propias mentes (p. 84). Todos los artistas mostraron estilos diferentes aunque con principios comunes, y Rossetti se destacó por ensalzar “la belleza como su objetivo principal, combinada con una evocación ideal o simbólica” (p. 84 [traducción propia]), un rasgo que, a nuestro criterio, supo transmitir coherentemente en las obras dobles que aquí analizamos.

## Una referencia a la vida de Dante Gabriel Rossetti

Rossetti nació en Londres, en 1828 y creció en un ambiente literario: fue hijo y nieto de poetas y educadoras (Manfredi, 2015). Su padre, un académico italiano, se dio al estudio de la *Divina Comedia* y publicó su propia edición comentada de la obra. Debido a sus ideas liberales, fue perseguido y se vio forzado a buscar asilo en Inglaterra (Rossetti, 2001). La madre de Dante Gabriel lo educó a él y a sus hermanxs ejerciendo el oficio de institutriz en su propia casa. El mismo padre de Rossetti reconocía tener “una esposa virtuosa con una educación elevada, cuatro hijos que le [hacían] sentir la necesidad de un esfuerzo constante, y [esperaba], antes de morir, haberles dado una buena educación” (Anelli, 1982, p. 142 [traducción propia]). Este compromiso de ambxs con la educación de sus cuatro hijxs, convirtió a Dante Gabriel en pintor, traductor y poeta; a su hermano William Michael en crítico e historiador; a su hermana María Francesca en escritora e institutriz; y a la joven Christina en la célebre poeta.

Además de su interés por la literatura, al pequeño Dante Gabriel lo atraía el dibujo. En el Museo Británico conoció a los pintores previos a Rafael, a quienes admiraba por cierta inocencia, en contraposición a las virtudes académicas del maestro renacentista (Dolina, 2014). Como describe Adolfo Sarabia (2001), mientras su padre enseñaba italiano en el King’s College, en esa institución el pequeño Rossetti recibió

durante cuatro años [...] la sólida formación humanística característica de las Grammar School inglesas de la época [...] pero su instinto artístico se había revelado muy pronto y, a los trece años, ingresó en una escuela de arte de Bloomsbury, el barrio donde vivían, que se especializaba en preparación para los exámenes de ingreso en las Escuelas de la Real Academia. (p. 7)

Según continúa Sarabia, Rossetti no se encontraba cómodo frente a la rigidez academicista que le proponían las instituciones, que percibía asfixiantes para su espíritu joven e intenso (p. 7). Este sentimiento de insatisfacción con el arte inglés y los métodos de la academia fue compartido más adelante con algunos compañeros de estudios como William Holman Hunt, John Everett Millais y William Morris, con quienes, a sus 20 años, fundó la Hermandad Prerrafaelita. En su origen, ésta “era una iniciativa conjunta, una alianza informal de jóvenes con ideas afines, que compartían ciertas ideas y entusiasmos y disfrutaban de la compañía de los demás, pero no era un grupo organizado y centrado” (Treherz et al., 2003, p. 19 [traducción propia]). El nombre elegido para representarse suponía una admiración del arte italiano temprano que luego había sido considerado primitivo y arcaico peyorativamente; no se trataba, sin embargo, de un grupo renovador de ese movimiento sino de una insatisfacción ante el estado del arte del momento representado por la Real Academia, sus miembros y exhibiciones. Al año siguiente, Rossetti expuso su primer cuadro, *The Girlhood of Virgin Mary* (1849), y lo vendió, aunque este éxito no le hizo olvidar sus tareas como poeta: junto con sus amigos, publicó la revista *The Germ* (1849), que le dio la satisfacción de ver impresa su obra literaria (Rossetti, 2001).

Nuestra interpretación insiste en vincular la obra poética del artista con su vida, una idea que compartimos con Treuherz et al. (2003), quienes sugieren lo mismo con relación a sus cuadros: “aunque las pinturas de Rossetti no son estrictamente autobiográficas estaban estrechamente ligadas a su experiencia personal” (p. 33 [traducción propia]). Es así que cuando el artista conoció a Elizabeth Siddal, cerca de 1850, los rasgos de ella comenzaron a aparecer en su obra, inmortalizados en cuadros como *Regina Cordium* o *Beata Beatrix* (Treuherz et al., 2003). Anterior modelo de otros pintores como John Everett Millais (*Ophelia*, 1952), Siddal luego comenzó a trabajar exclusivamente para Rossetti y años después, se convirtió en la principal modelo, musa y aprendiz del artista. Nos interesa resaltar que ella también era poeta, aunque “la historiografía ha enfatizado especialmente su papel de modelaje, subordinando su faceta de creadora y artista a la figura masculina que ensombrece su trabajo como pintora y resalta únicamente su papel de musa” (Díaz Gallardo, 2018, p. 4). Según Sarabia (2001), Rossetti y Siddal tuvieron una relación inestable y simultáneamente el pintor tuvo acercamientos con otras de sus modelos, entre ellas Fanny Cornforth, quien inspiró *Lady Lilith* (1868), la obra que acompaña el soneto “Body's Beauty”.

En 1860 Rossetti y Siddal se casaron; en ese momento ella tenía una salud muy delicada, lo que posteriormente llevó al nacimiento de una criatura sin vida. En 1862, Siddal murió trágicamente de una sobredosis de láudano luego de una discusión con Rossetti, quien “corroído por el arrepentimiento, encierra en el ataúd de su mujer todos sus poemas pensando que, en lugar de escribirlos, hubiera debido estar atendiéndola” (Sarabia, 2001). Años después, esos poemas serían rescatados en favor del reconocimiento de la obra de Rossetti por “su amigo Charles Howell, [quien,] en una escena digna de un escritor gótico, recupera los manuscritos de la tumba de Elizabeth” (p. 9). Estos manuscritos más adelante serían publicados por primera vez en 1869 y finalmente formarían parte de *The House of Life* (1881), donde se cuentan “Soul's Beauty” y “Body's Beauty” (Tisdel, 1917).

Luego de la muerte de Elizabeth, el artista dejó su casa y se recluyó en una finca en Chelsea Walk, en Londres, frente al Río Támesis, donde viviría hasta sus últimos días. Allí experimentó una época de intenso trabajo con Fanny Cornforth y Alexa Wilding, quien posó para *Sibylla Palmifera* (1866-70), pintura que acompaña al soneto “Soul's Beauty” (Sarabia, 2001; Tisdel, 1917). A partir de 1868, Rossetti se vinculó con Jane Burden Morris —esposa de William Morris— quien posó para maravillosos cuadros, convirtiéndose luego en amante y musa del artista, tanto para su obra pictórica como poética. Este vínculo que mantenía a escondidas le provocó depresiones profundas acompañadas de un intento de suicidio en 1872 (Sarabia, 2001).

Según comenta Borges en una de sus clases, el artista pasó sus últimos años retirado en su quinta viendo a muy poca gente, y dedicado a la poesía y sobre todo a la pintura, hasta su muerte en 1882, producto de una sobredosis de cloral (Arias y Hadis, 2000).

## La unidad detrás del contraste en “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty”

### Nuestra perspectiva sobre los sonetos

Como observamos, Dante Gabriel Rossetti parece haber dedicado su carrera como pintor y como poeta mayormente a la expresión artística de la belleza de las mujeres. Como artista prerrafaelita inspiró sus obras en la imaginería religiosa tradicional y en motivos del arte medieval; sin embargo, convierte estos símbolos en artefactos estéticos, despojándolos de sus “asociaciones espirituales convencionales para poner en primer plano [su] belleza física intrínseca”<sup>90</sup> (Potolsky, 2012, p. 171 [traducción propia]). Tal es el caso de los sonetos “Soul’s Beauty”, “Body’s Beauty” y las pinturas que los acompañan, cuyos temas tienen connotaciones devocionales, pero el foco de su objetivo originalmente teológico se desplaza para resaltar su valor estético, es decir, para ser apreciados por sí mismos, en una proyección del *leitmotiv* del arte prerrafaelita.

Aquí, el método de la lectura detallada puede arrojar luz acerca de la naturaleza orgánica de los textos, la cual percibimos en la forma poética elegida por el autor para ilustrar el contenido o los temas representados en las obras: el soneto. La definición del soneto como género poético es elusiva como la de literatura: Paterson (2010) lo describe como “un conjunto de reglas vagamente acordadas a las que suscriben algunos poemas [...], una forma marcadamente versátil y fructífera, y que responde a algunas necesidades humanas fundamentales, invoca algunos deseos esenciales y refleja algunas disposiciones mentales primarias” (p. 485 [traducción propia]). A pesar de esta variabilidad, los sonetos generalmente presentan una estructura canónica que “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” también despliegan: catorce versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos con rima ABBA ABBA CDD DDC para el primero, y ABBA ABBA CDC DDC para el segundo; y la forma métrica del pentámetro yámbico, es decir, cinco pares de sílabas, generalmente una no acentuada y otra acentuada con el sonido “da-DUM”.

La forma del soneto habría sido creada en Sicilia hacia 1235, y hacia fines del siglo XIII se habrían escrito ya un millar de sonetos en dialectos italianos (Montezanti, 2021). Así, Francesco Petrarca y Dante Alighieri establecieron más adelante la tradición de la temática amorosa como motivo principal, aunque esta propone “el amor romántico como paso inicial en un desarrollo espiritual que resulta en la capacidad para el amor divino” (Lever, 1956, p. 2 [traducción propia]); por ejemplo,

del modo en que tanto como Beatrice y (en menor medida) Laura representan para Dante y Petrarca un canal hacia lo sagrado en sí. La concepción que Dante tiene de Beatrice depende de un sistema de semejanzas; su relación

---

<sup>90</sup> Potolsky dice esto refiriéndose a la obra de Rossetti *The Girlhood of Mary Virgin*, aunque esto también puede aplicarse a “Body’s Beauty” y “Soul’s Beauty”, como explicamos más adelante en este capítulo.

con Beatrice es como su relación con Dios, y el microcosmos de su amor conduce al macrocosmos del universo. (Warley, 2005, p. 182 [traducción propia])

De esta manera, los sonetos que aquí analizamos parecen ajustarse a esta condición, ya que los retratos que el poeta ofrece exceden lo personal y se forjan como la representación de una belleza elevada, como veremos más adelante. El método de lectura detallada, por otra parte, propone que lo literario proyecta el efecto de su mensaje gracias a una integración específica e inseparable entre la forma y el contenido (Lethbridge y Mildorf, 2003 [traducción propia]) y en este caso “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” se ajustan también a este imperativo, dado que Rossetti eligió ilustrar la temática representada a través de la forma poética del soneto de acuerdo con su función tradicional.

En el caso de estos dos poemas y respecto de su giro hacia la espiritualidad, Rossetti retoma la dicotomía clásica del alma en contraposición al cuerpo —conocida como dualismo mente-cuerpo— como medio para explorar sus ideas no solo acerca del arte, sino también sobre su percepción de las mujeres, cuya expresión interesa y motiva a todo el movimiento prerrafaelita. En “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty”, la mujer virginal y la *femme fatale*, los dos arquetipos opuestos de mujer para los artistas prerrafaelitas, parecen surgir en una primera lectura. Sin embargo, por ostensible que pueda parecer el contraste entre cuerpo y alma, de acuerdo con nuestra mirada, estas obras parecen ofrecer una descripción de la figura femenina como una criatura única y soberana, capaz de encarnar las dos caras de una misma moneda; creemos que ambas figuras muestran rasgos terrenales y celestiales independientemente de su origen (no) divino. Dichas características varían según la postura adoptada por el yo lírico, y tan parecidas vienen a ser estas figuras, tal es el punto al que se extiende la Belleza sobre todo, que en el aura de los personajes contrastados habita tanto lo trascendental como lo simple, incluida la voz masculina, que se mantiene bajo su poder en mayor o menor medida.

## La transformación en las obras dobles: un punto de partida significativo

Mientras que gran parte de la producción de Rossetti consiste en obras dobles —obra pictórica y obra literaria— hay un elemento llamativo en los cuadros que acompañan a los sonetos aquí analizados que ayuda a sostener la idea de que, lejos de ser opuestos, los poemas y los cuadros en realidad se fusionan. Para dar apoyo a esta idea nos prestaremos del análisis biográfico, poniendo el foco en algunos elementos relacionados con la gestación de las obras.

Publicado en 1881 como parte de *The House of Life*, “Soul’s Beauty” acompaña al cuadro *Sibylla Palmifera*, creado entre 1866 y 1870 e inspirado en Alexa Wilding, una de las modelos favoritas de Rossetti (McGann, s.f.-c). El pintor y su musa tenían una profunda amistad y desarrollaron un vínculo fuerte y duradero, aunque no les unía ninguna relación romántica o sexual. Se creía que Wilding tenía un aspecto elegante y una belleza etérea, razón por la cual era una modelo ideal para representar el estereotipo de mujer pura y virginal. El asistente de Rossetti la

describe, en relación al artista: “tenía un rostro adorable, modelado preciosamente en cada rasgo, colmado de un místico y suave reposo que se ajustaba admirablemente a algunas de las concepciones [del pintor]” (Dunn, 1984, citado en Lee, 2006, p. 21 [traducción propia]).

Escrito en 1866, “Body’s Beauty” acompaña al cuadro *Lady Lilith* realizado entre 1866 y 1868, cuya modelo era Fanny Cornforth, la voluptuosa amante de Rossetti, quien a menudo representaba los arquetipos de la mujer pecadora y de la *femme fatale* (Sonstroem, 1970, como se citó en Lee, 2006). William Michael Rossetti, hermano del artista, la describe como “una mujer pre-eminente mente bella, de rasgos regulares, dulces, y una masa de cabello rubio de lo más encantador, dorado claro o ‘amarillo cosecha’” (W. M. Rossetti, 1895, p. 203 [traducción propia]). La expresión original de sus atributos vio alterado su protagonismo (en el cuadro), ya que su rostro fue posteriormente repintado con el de Alexa Wilding en 1872, aunque se desconoce si fue el comprador quien solicitó este cambio o fue decisión de Rossetti (McGann, s.f.-a; McGann, s.f.-b). En paralelo con esta alteración, el poeta inglés Algernon Charles Swinburne (Rossetti y Swinburne, 1868) describe el retrato como

una Lilith viviente, desbordante de esplendor en su abundante cabellera; con suaves ropajes blancos, descubre con su peine la pesada masa de cabello como espesos hilos de oro [...]; su cabeza se inclina hacia atrás algo somnolienta, soberbia y saciada con su propia belleza; [...] su exquisita boca, lujuriosa, posee la paciencia del placer cumplido y completo [...]. Para esta hechicera serena y sublime no hay más vida que la del cuerpo; del espíritu (si es que lo hay) ella puede prescindir. (p. 46 [traducción propia])

De esta manera, a pesar de que ambos cuadros se inspiraron en dos modelos que se distinguían por elementos aparentemente opuestos, luego de la modificación de Rossetti, ambas obras terminan mostrando una única figura humana, cuyo entorno corporal y material ofrece una posibilidad múltiple para la existencia, es decir, proyectan mucho más que dos dimensiones enfrentadas. En consecuencia, el efecto de esta yuxtaposición de personajes desdibuja el contraste inicial en las piezas finales, efecto que también queda inevitablemente impregnado en la poesía de Rossetti.

## El origen del aparente contraste

“Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” —así como *Lady Lilith* y *Sibylla Palmifera*— se han interpretado como contrarios<sup>91</sup> según la tradicional oposición de sus símbolos. Por ejemplo, el cristianismo, que ha concebido al alma como inmortal, precedente y sobreviviente a la desaparición

<sup>91</sup> Un ejemplo de esta interpretación es la de A. C. Swinburne (Rossetti y Swinburne, 1868), que en *Notes on the Royal Academy Exhibition, 1868* reconoce que estos cuadros son contrarios: comenta *Lady Lilith* y, en referencia a *Sibylla Palmifera*, afirma: “El otro cuadro ofrece el tipo opuesto a éste” (Rossetti y Swinburne, 1868, p. 47 [traducción propia]).

del cuerpo, y considerando a este como su prisión. Además, San Agustín entendió al alma como “el ‘jinete’ del cuerpo, dejando clara la escisión entre lo material y lo inmaterial” (Britannica, 2022 [traducción propia]). El cristianismo también sentó los cimientos para las figuras retratadas en “Body's Beauty” —Adán, Eva y Lilith—, que refuerzan la idea de contraste. De hecho, ha sido Lilith quien se ha leído tradicionalmente como el polo “maligno”, y que coincide con el estereotipo victoriano de la *femme fatale*, una interpretación que pondremos en discusión.

El origen occidental de la dicotomía cuerpo y alma se remonta a Aristóteles, que de un modo complejo entendía el alma como la sustancia inmaterial y mortal —ya que depende de la existencia finita del cuerpo— que corresponde a la esencia de todo ser vivo. Para él, cuerpo y alma son distintos, ya que “el alma, por ser una forma [inmaterial], no tiene magnitud ni es divisible en partes medibles” (Heinaman, 1990, p. 85 [traducción propia]); el cuerpo, en cambio, sí lo es. A pesar de esto, el filósofo griego no concibe cuerpo y alma como contrarios, sino que admite que el alma es inseparable de su cuerpo ya que “en la mayor parte de los casos no existe afección alguna que el alma pueda sufrir o ejercer sin el cuerpo, tal como la cólera, el coraje, el apetito y la sensación en general” (Aristóteles, c. 350 BC/1983, p. 22). Por lo tanto, el cuerpo es la materia y el alma, la forma, ambos interdependientes para su existencia mutua. Es a la luz de esta mirada que sostendremos nuestra interpretación de los poemas de Rossetti.

## Las figuras y los símbolos en las obras

Como hemos comentado, la hipótesis de este trabajo sugiere que los personajes de ambas obras dobles están construidos de forma yuxtapuesta y mucho más intrincada de lo que revela la oposición clásica de sus títulos. Lejos de reunir elementos con connotaciones corporales o espirituales en cada una de las obras dobles por separado, Rossetti despliega los dos reinos de símbolos a través de ellas, como veremos en el análisis que sigue. Nos prestaremos aquí del método interpretativo de la lectura atenta o *close reading*, e indagaremos en los detalles del texto.

*Sibylla Palmifera* y “Soul's Beauty” (Rossetti, 1894b) retratan a una sibila —antigua profetisa griega— que presenta atributos de lo divino, como ser digna de “alabanza” (v. 9 [traducción propia]) en “su templo” (v. 2), así como rasgos de jerarquía o superioridad: está “entronizada” (v. 3) y es tan grandiosa que incluso el cielo y el mar se inclinan sobre sus ojos, “cielo y mar reverentes” (v. 6). De hecho, afirma su poder y dominio sobre el “designio de servir a su palma y su corona” (v. 8) por ser una “Señora Belleza” (v. 9) tan elevada que se cierne sobre lo mundano en su “tierno vuelo” (v. 14). Además, está rodeada del “amor y la muerte” (v. 1), “el terror y el misterio” (v. 2) y por la “Vida” misma (v. 1), temas o motivos trascendentales que contribuyen a su adoración.

Esta descripción, sin embargo, no debe llevarnos a leer que la esencia exultante de esta figura femenina es la de una entidad inalcanzable: el yo lírico es capaz de atraer su belleza de un modo “simple como el aliento” (v. 4). Además, la descripción de la Señora se asemeja a la de una criatura terrenal: poseedora de “[sus] pies, [...] [su] corazón” (v. 12) que la conectan con la vida

pedestre, y sometida al “pulso” (v. 11) mundano y cotidiano de una existencia finita. El cuadro ofrece una atmósfera más bien sombría para una divinidad tan celestial. Con una perspectiva similar, cabe preguntarse por qué Rossetti eligió mostrar símbolos de muerte y terror —la calavera y la esfinge alada— proyectando una cercanía ambigua con el supuesto personaje etéreo, como si la sobrevolaran. Además, el pintor prefirió retratar a la sibila con una cabellera pelirroja y abundante, que durante siglos se ha vinculado con la carnalidad, el deseo sexual y la erotización de la mujer que escapa de las normas y la moral aplicadas al resto de la sociedad femenina (Colliss Harvey, 2015).<sup>92</sup> Teniendo en cuenta este simbolismo tradicional, la pregunta relevante aquí sería por qué Rossetti asoció la belleza espiritual femenina con una cabellera pelirroja y copiosa. De hecho, ese significado convencional se hace más claro en *Lady Lilith*, que representa a la *femme fatale*, y retrata a la seductora Lilith peinando su “pesada masa de cabello” (Rossetti y Swinburne, 1868, p. 46 [traducción propia]) que, en su poema compañero “Body’s Beauty” (Rossetti, 1894a), tiene un papel activo en la dominación de la figura masculina, ya que el “corazón [del joven es] estrangulado con una sola hebra de [su] pelo dorado” (v. 14) del personaje bíblico. Cabe señalar que, mientras en la versión original de *Lady Lilith* se la representaba con la cabellera dorada de Fanny Cornforth, este rasgo se alteró más tarde con el abundante cabello rojo de Alexa Wilding. Como consecuencia, *Lady Lilith* acabó retratando a un personaje con los mismos atributos que *Sibylla Palmifera*. Entonces, la cuestión de fondo aquí sería hasta qué punto estas obras dobles son antítesis si, a simple vista, ambas retratan a la misma persona y sus sonetos acompañantes reúnen elementos tanto con connotaciones celestiales y virtuosas como terrenales y ordinarias.

En cuanto a “Body’s Beauty”, la figura de Lilith está indudablemente relacionada con “la primera, y quizá última, *femme fatale*, hermosa y sin embargo condenada para toda la eternidad, que trajo los peligros del amor a los hombres en el albor de los tiempos” (Lee, 2006, p. 26 [traducción propia]). Por tradición, su personaje no deja espacio para pensar que la figura del retrato pueda ser menos que perversa y ruin. Aun así, en el poema se la aprecia por poseer atributos valiosos y deseables en “sus cabellos [encantados que] fueron oro original” (Rossetti, 1894a, v. 4 [traducción propia]), y por ser “joven ante la tierra añeja” (v. 5), lo que implica cierto sentido de atemporalidad o eternidad. Sin duda, también se la representa con el carácter pecaminoso convencional de Lilith: es “la hechicera que [Adán] amó antes que el don de Eva” (v. 2); es vanidosa “en util contemplación de sí” (v. 6); y es amenazante para el varón, ya que “atrae a los hombres ante la lucifera red que teje,/ hasta retener corazón, cuerpo y vida en su poder” (vv. 7 y 8).

Sin embargo, estas características no alteran el equilibrio entre lo viciado y lo virtuoso que se representan en la obra doble, ya que el título del cuadro, *Lady Lilith*, contribuye a ensalzar esta figura femenina mediante el reconocimiento de su condición de “Señora”. Además, la vestimenta de Lilith se ha interpretado como sugerente por la exposición de su pecho, hombros y cuello; sin

---

<sup>92</sup> En *Red: A Natural History of the Redhead* (2015), Jacky Colliss Harvey sugiere que la iglesia occidental representó a María Magdalena con el pelo rojo, como una muestra de esta connotación de las mujeres pelirrojas.

embargo, su vestido es blanco, igual que las rosas del fondo, así como “la corona de margaritas sobre el regazo de Lilith, [todas ellas] en representación de la ‘inocencia’” (Standen et al., 1985, p. 319 [traducción propia]).

## Conclusiones

Resulta evidente que “Soul’s Beauty” y “Body’s Beauty” son obras poderosas en sí mismas, y que bien podríamos procurar interpretarlas según lo contenido en los catorce versos de cada una; sin embargo, hemos buscado alejarnos de los reduccionismos y, en cambio, buscamos abrir espacio para la emergencia de nuevas percepciones, como la variabilidad de sentidos otorgados a los textos de acuerdo con el tiempo histórico y espacio geográfico de su lectura, que profundiza la comprensión, a la vez que empodera a lxs lectorxs ante la presencia de obras que, de otro modo, permanecerían ajenas y extrañas.

De este modo, nuestro recorrido desde una visión ecológica nos demuestra que hilvanar una trama tanto al interior de cada una de estas obras, como entre ellas, las pinturas que acompañan y el contexto de su producción, ensancha el horizonte de nuestra mirada. El análisis de la biografía de Rossetti revela la influencia de sus relaciones personales en la creación de estas obras dobles. La figura de Alexa Wilding, representada en *Sibylla Palmifera*, personifica el ideal prerrafaelita de la mujer pura y virginal, mientras que Fanny Cornforth, retratada en *Lady Lilith*, encarna el estereotipo de la *femme fatale*. Sin embargo, la modificación de las pinturas para que ambas figuras se asemejen, junto con la elección de símbolos contradictorios en las obras, sugiere una fusión de los opuestos en una sola entidad.

Además, al considerar el contexto histórico de la época victoriana y los fundamentos de la Hermandad Prerrafaelita, podemos entender mejor el enfoque de Rossetti en la representación de la belleza femenina. Si bien los prerrafaelitas se inspiraron en motivos religiosos y medievales, reinterpretaron estos temas para destacar la belleza física intrínseca de lo femenino. Así, las obras de Rossetti despojan a los símbolos tradicionales de su significado convencional y los transforman en expresiones estéticas de la dualidad humana. En definitiva, nuestro análisis sugiere que estas obras van más allá de la dicotomía cuerpo y alma, y en su lugar, nos presentan una visión integrada de la humanidad. A través de la fusión de elementos aparentemente opuestos en sus poemas y pinturas, Rossetti nos invita a contemplar la complejidad de la experiencia humana y a reconocer la belleza en todas sus formas.

Queda mucho por descubrir sobre las asociaciones entre estos poemas y pinturas, lo que arrojaría más luz sobre los elementos compartidos que fusionan en lugar de divorciar las obras y los temas propuestos. Hasta ahora, notamos que las representaciones del cuerpo y el alma las hace estar mucho más unidas de lo que la crítica ha interpretado y, quizás, incluso más de lo que el propio Rossetti buscó representar en su origen. Desconocemos si su intención fuera la de crear un par de opuestos, tanto en la pintura como en la poesía, para representar los dos arquetipos de mujer de la época victoriana. Sin embargo, el simbolismo tradicionalmente asociado a

cada una de estas esferas aparece superpuesto en las obras, dando lugar a una interpretación de la naturaleza del cuerpo y del alma como elementos constitutivos de una entidad única, cuya belleza se destaca por encima de todo, y con características tanto espirituales como físicas.

En resumen, este enfoque múltiple nos ha permitido comprender los textos literarios no tanto como una esfera para la revelación de una verdad singular y unívoca, sino para descubrir el pluriverso ilimitado de posibilidades que la componen, por tratarse de una manifestación humana. Leerla e interpretarla, entonces, nos pide ampliar nuestra percepción para vislumbrar las emergencias que conforman ese pluriverso. A través de una mirada ecológica hemos buscado apartarnos de la rigidez de un enfoque esencialista, fundamental, y de la creencia en una única manera correcta de entender un texto literario. Para terminar, nos parece oportuno expresar que las conexiones que delineamos entre los poemas y pinturas de Rossetti no pretenden ser una prueba cerrada y concluyente de nuestro punto de vista, sino más bien una interpretación subjetiva que preferimos someter a la consideración de nuestros lectorxs.

## Referencias

- Anelli, L. (1982). *Ricordi di Storia Vastese*. Arte della Stampa.
- Arias, M. y Hadis, M. (Eds.) (2000). *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Emecé.
- Aristóteles. (1983). *De Anima* (Trad. A. Llanos). Leviatán. (Obra original publicada c. 350 BC)
- Barthes, R. (1984). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 65-72). Paidós.
- Bombini, G. (2015). *Textos retocados. Lengua, literatura y enseñanza*. Ediciones El Hacedor.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, (9 de diciembre de 2022). Soul. *Encyclopedia Britannica*.  
<https://www.britannica.com/topic/soul-religion-and-philosophy>
- Broqua, V. y Marche, G. (2021). ¿El agotamiento de lo biográfico? *Cuadernos LIRICO*, 22(1).  
<http://journals.openedition.org/lirico/10854>
- Childs, P. y Fowler, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Routledge.
- Colliss Harvey, J. (2015). *Red: A Natural History of the Redhead*. Allen & Unwin.
- De Sousa Santos, B. (2006). La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social : encuentros en Buenos Aires*. CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%201.pdf>
- Díaz Gallardo, S. (2018). Una aproximación a las mujeres prerrafaelitas. Musas y artistas. *Academia.edu*.  
[https://www.academia.edu/39481843/TFG\\_UNA\\_APROXIMACION\\_A LAS MUJERES PRERRAFELITAS MUSAS Y ARTISTAS](https://www.academia.edu/39481843/TFG_UNA_APROXIMACION_A LAS MUJERES PRERRAFELITAS MUSAS Y ARTISTAS)
- Dolina, A. (Conductor). (1 de julio de 2014). *La venganza será terrible del 01/07/2014*. [Programa radial]. Alejandro Dolina (Productor). *La venganza será terrible*. Buenos Aires: Auditorio de Radio del Plata. <https://venganzasdelpasado.com.ar/posts/la-venganza-sera-terrible-del-01-07-2014>

- Dunn, H. T. (1904). *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and his circle*. James Pott & Company.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria* (Trad. J. E. Calderón). Fondo de Cultura Económica.
- Heinaman, R. (1990). Aristotle and the Mind-Body Problem. *Phronesis*, 35(1), 83-102. <http://www.jstor.org/stable/4182348>
- Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. En T. A. Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-377). MIT Press. [https://monoskop.org/images/8/84/Jakobson\\_Roman\\_1960\\_Closing\\_statement\\_Linguistics\\_and\\_Poetics.pdf](https://monoskop.org/images/8/84/Jakobson_Roman_1960_Closing_statement_Linguistics_and_Poetics.pdf)
- Klages, M. (2015). *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury Academic.
- Lee, Jennifer J. (2006). *Venus Imaginaria: Reflections on Alexa Wilding, her Life, and her Role as Muse in the Works of Dante Gabriel Rossetti*. [Tesis de maestría no publicada]. University of Maryland, College Park. <https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/6646/umi-umd-4045.pdf;sequence=1>
- Lethbridge, S. y Mildorf, J. (2003). *Basics Of English Studies: An Introductory Course For Students Of Literary Studies In English*. English Departments Of The Universities Of Tübingen, Stuttgart and Freiburg. <https://www2.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/PDF/BasicConcepts.pdf>
- Lever, J. W. (1956). *The Elizabethan Love Sonnet*. Methuen.
- Manfredi, M. (2015). *Polidori, Gaetano Fedele. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 84*, Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-fedele-polidori\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-fedele-polidori_(Dizionario-Biografico))
- McGann, J. J. (Ed.). (s.f.-a). *Body's Beauty*. The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti. <http://www.rossettarchive.org/docs/2-1867.s205.raw.html>
- McGann, J. J. (Ed.). (s.f.-b). *Lady Lilith*. The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti. <http://www.rossettarchive.org/docs/s205.rap.html>
- McGann, J. J. (Ed.). (s.f.-c). *Sibylla Palmifera*. The Complete Writings and Pictures of Dante Rossetti. <http://www.rossettarchive.org/docs/s193.rap.html>
- Montezanti, M. A. (2021). Introducción. En Drayton, M. y Griffin, B. *Sonetos amorosos del Renacimiento inglés 1* (pp. 9–30). EUDEM.
- Paterson, D. (2010). *Reading Shakespeare's Sonnets: A New Commentary*. Faber and Faber Ltd.
- Potolsky, M. (2012). The Substance of Shadows: Dante Gabriel Rossetti and Mimesis. *Victorian Poetry*, 50(2), 167-187. <http://www.jstor.org/stable/41698843>
- Rossetti, D. G. (1894a). Body's Beauty. En *The House of Life*. (p. 81). Copeland and Day.
- Rossetti, D. G. (1894b). Soul's Beauty. En *The House of Life*. (p. 80). Copeland and Day.
- Rossetti, D. G. (2001). *La casa de la vida*. (Trad. A. Sarabia). Hiperión. (Obra original publicada en 1881)
- Rossetti, W. M. (1895). *Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters with a Memoir*. Ellis and Elvey. <https://archive.org/details/dantegabrielross01rossuoft/page/n17/mode/1up?ref=ol&view=theater>
- Rossetti, W. M. y Swinburne, A. C. (1868). *Notes on the Royal Academy Exhibition, 1868*. John Camden Hotten. <http://www.rossettarchive.org/docs/n5054.r47.rad.html#p48>
- Sanders, A. (1994). *Short Oxford History of English Literature*. Oxford University Press.

- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Sarabia A. (2001) Carta al lector. En Rossetti, D. G. (2001). *La casa de la vida*. (Trad. A. Sarabia). Hiperión. (Obra original publicada en 1881)
- Shklovsky, V. (1965). Art as Technique. En T. Todorov, *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. (pp. 3-24). University of Nebraska Press.
- Standen, E. A. et al. (1985). Letters. *The Art Bulletin*, 67(2), pp. 317-324. [www.jstor.org/stable/3050916](http://www.jstor.org/stable/3050916)
- Steinbach, S. (2022). Victorian era. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/event/Victorian-era>
- Tisdel, F. M. (1917). Rossetti's "House of Life". *Modern Philology*, 15(5), pp. 257-276. The University of Chicago Press Stable. <http://www.jstor.org/stable/432890>
- Treuherz, J., Prettejohn, E., y Becker, E. (2003). *Dante Gabriel Rossetti*. Waanders Publishers.
- Van Lier, L. (2000). From input to affordance: Social-interactional learning from an ecological perspective. En Lantolf, J., *Sociocultural Theory and Second Language Learning* (pp. 245-259). Oxford University Press.
- Warley, C. (2005). *Sonnet Sequences and Social Distinction in Renaissance England*. Cambridge University Press.

## Bibliografía

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, (4 de julio de 2022). Sibyl. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Sibyl-Greek-legendary-figure>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, (24 de noviembre de 2022). Sphinx. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/sphinx>
- Gitter, E. (1984). The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. *PMLA*, 99(5) (Oct., 1984), 936-954. <http://www.jstor.org/stable/462145>
- Olszewsky, T. M. (1976). On the Relations of Soul to Body in Plato and Aristotle. *Journal of the History of Philosophy*, 14(4), 391–404. <https://sci-hub.se/10.1353/hph.2008.0163>
- Robinson, H. (2016). Dualism. *The Stanford Encyclopaedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition). Edward N. Zalta (Ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/dualism/>
- Skirry, J. (s.f.). René Descartes. The Mind-Body Distinction. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/descmind/>
- Tate Museum. *The Story of Ophelia* | Tate. Look Closer. The Story of Ophelia. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>

# Apéndice. Originales y traducciones

## "Soul's Beauty"

Under the arch of Life, where love and death,  
Terror and mystery, guard her shrine, I saw  
Beauty enthroned; and though her gaze struck  
awe,  
I drew it in as simply as my breath.  
Hers are the eyes which, over and beneath,  
The sky and sea bend on thee,— which can draw,  
By sea or sky or woman, to one law,  
The allotted bondman of her palm and wreath.  
This is that Lady Beauty, in whose praise  
Thy voice and hand shake still,— long known to  
thee  
By flying hair and fluttering hem,— the beat  
Following her daily of thy heart and feet,  
How passionately and irretrievably,  
In what fond flight, how many ways and days!

## "Belleza del alma" (A. Sarabia)

BAJO el arco de la vida, donde el amor y la muerte,  
el terror y el misterio vigilan su santuario,  
vi entronizada la belleza; su solemne mirada  
me penetró con la levedad de un suspiro.  
Son los tuyos los ojos que doquieras,  
desde el cielo o el mar, en ti se fijan; en ti que pue-  
des  
reducir cielo y mar y mujer a una ley sola,  
en ti, servidor decidido de su palma y corona.  
Esta es aquella Dama Beldad, en cuyas loas  
tiemblan aún tus manos y tus voces; vieja amiga  
de cabello flotante y agitadas ropas; día tras día  
fue tras ella tu pie y el latir de tu pecho  
con tan fuerte pasión inevitable,  
con amoroso vuelo de todos los caminos y los  
días.

## "Belleza del alma" (Traducción propia)

Bajo el arco de la Vida, donde el amor y la muerte,  
el terror y el misterio, protegen su templo, observé  
a la Belleza entronizada; y aun cuando su mirada convocó al  
asombro,  
simple como el aliento, la atrajo así.  
Suyos son los ojos que —arriba y abajo  
cielo y mar reverentes—, los que pueden arrobar,  
por mar o cielo o mujer, bajo una sola ley,  
el designio de servir a su palma y su corona.  
Así, Señora Belleza, en cuya alabanza  
tu voz y tu mano se agitan aún —vieja conocida  
en tu cabello al viento, en tu doblez vibrante, —el pulso  
cotidiano que va con tus pies, con tu corazón...  
¡Cuánta pasión irremediable  
en tan tierno vuelo, tantas formas, tantos días...!

## "Body's Beauty"

Of Adam's first wife, Lilith, it is told  
(The witch he loved before the gift of Eve.)  
That, ere the snake's, her sweet tongue could de-  
ceive,  
And her enchanted hair was the first gold.  
And still she sits, young while the earth is old,  
And, subtly of herself contemplative,  
Draws men to watch the bright web she can weave,  
Till heart and body and life are in its hold.  
The rose and poppy are her flowers; for where  
Is he not found, O Lilith, whom shed scent  
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?  
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went  
Thy spell through him, and let his straight neck bent  
And round his heart one strangling golden hair.

## "La belleza del cuerpo" (A. Sarabia)

CUÉNTASE de la primera mujer de Adán, Lilith,  
(la bruja a quien amó antes de recibir el regalo de Eva)  
que sabía su lengua engañar antes que la de la serpiente  
y su pelo embrujado fue el oro primigenio.  
Inmóvil permanece; joven, mientras se hace viejo el mundo;  
y, sutilmente contemplativa de sí misma,  
hace que miren los hombres la red brillante que va tejiendo,  
hasta que corazón y cuerpo y vida en ella quedan presos.  
La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde  
podremos encontrar, oh Lilith, aquél a quien no engañen  
tus perfumes, tus suavísimos besos y tus sueños tan dulces?  
Ah, en el mismo momento en que ardieron los ojos del joven en los  
tuyos,  
tu embrujó [sic] lo penetró, dobló su erguido cuello  
y estranguló su corazón con uno solo de tus cabellos de oro.

## "Belleza del cuerpo" (Traducción propia)

De la primera esposa de Adán, Lilith, se cuenta  
(la hechicera que amó antes que el don de Eva.)  
que, antes que la serpiente, su lengua dulce sabía engañar,  
y encantados sus cabellos fueron oro original.  
Se asienta inmóvil, joven ante la tierra afieja,  
y, en sutil contemplación de sí,  
atrae a los hombres a la lucifera red que teje,  
hasta retener corazón y cuerpo y vida en su poder.  
La rosa y la amapola son sus flores; pues ¿dónde  
hallar varón, oh Lilith, a quien no envuelvas con tu esencia,  
tibios besos y plácido sueño...?  
¡Oh! Los ojos de aquel joven enardecidos con los tuyos, así  
obró  
tu hechizo sobre él, que dejó caer su erguido cuello  
y su corazón estrangulado con una sola hebra de tu pelo dorado.

## CAPÍTULO 6

# Modernismo, parálisis y epifanía en tres cuentos de *Dubliners*

*Lucía Ongarini*

La colección de cuentos *Dubliners* (1914), de James Joyce, se sitúa en el Modernismo anglosajón, un movimiento que empezó a perfilarse a finales del siglo XIX y se consolidó a principios del siglo XX a raíz de un número de sucesos extraliterarios, como el crecimiento de metrópolis cosmopolitas y su contraste con países o regiones menos desarrolladas, el desplazamiento de los escritores más allá de los límites de sus países, nuevos medios de comunicación y la toma de conciencia de la arbitrariedad del lenguaje (Williams, 1997, pp. 54-69). En este artículo examinaremos los rasgos modernistas presentes en *Dubliners* y, en particular, nos centraremos en el análisis del tropo de la parálisis cultural (Sanders, 1994b, p. 538) que afecta a Dublín y la parálisis individual que aqueja a sus habitantes en los cuentos "A Little Cloud", "Counterparts" y "A Mother". A su vez, analizaremos formal y temáticamente el tropo de la epifanía mediante el cual a los personajes se les revela su impotencia.

James Joyce fue uno de los representantes más conspicuos de ese fenómeno histórico denominado Modernismo anglosajón que, según el crítico cultural galés Raymond Williams (1997), surgió entre 1880 y 1930 a partir de una sociedad post-tradicional cada vez más consolidada en el capitalismo.<sup>93</sup>

Joyce, junto con Samuel Butler, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Thomas Hardy, Samuel Beckett y Virginia Woolf, entre otros, cuestionaron a través de sus obras los valores de una época: la victoriana, que llegaría formalmente a su fin en 1901 tras la muerte de la reina Victoria. Estos

---

<sup>93</sup> En su libro *La política del Modernismo* (1997) Raymond Williams utiliza el término Modernismo con mayúscula para aludir al fenómeno histórico y no a la teoría general e ideológica de lo que es "ser moderno" (en minúscula) (p.17). Para dar cuenta de esa sociedad post-tradicional cada vez más consolidada en el capitalismo, Williams rastrea un conjunto de hechos históricos que sustentan el fenómeno. Por un lado, la sociedad feudal ya era parte del pasado y por otro, a consecuencia de la revolución científica de los siglos XVI y XVII, la filosofía moderna de los siglos XVII y XVIII, y la Revolución Francesa, se había producido un proceso en el que la ciencia, la filosofía, la industria y las posibilidades de experiencia del yo individual se habían liberado (p.19). A su vez, las explicaciones teológicas habían perdido vigencia a la hora de explicar el mundo y despuntaba un proceso de secularización. Al mismo tiempo, en el siglo XIX la Revolución Industrial estaba en su apogeo, lo que motivó no solo un crecimiento sin escala a nivel económico, sino también cambios sociales. De hecho, el proceso de urbanización que condujo al crecimiento exponencial de las ciudades supuso un éxodo rural. Junto al aislamiento, la pérdida de contacto y la intensa proximidad que caracterizaban a la ciudad moderna, surgió la posibilidad de una ampliación identitaria que implicaba "empaparse" en la multitud. (p.18)

escritores expresaron, con diversas modulaciones, inquietudes que desafiaban el pasado, la probidad moral, el recato sexual, el trabajo duro, la ortodoxia religiosa, el establishment cultural con su mercado artístico y academias, y la totalidad del orden social en aras de lograr el progreso humano (Williams, 1997, p.73). A diferencia de algunos de estos escritores que mantuvieron cierto conservadurismo en la forma, Joyce realizó un trabajo de experimentación singular en el nivel simbólico del lenguaje que alcanzó su punto cúlmine en *Ulysses* pero que comenzó ya a perfilarse en *Dubliners*.

Joyce, como la mayoría de los escritores modernistas, quienes se trasladaban de una ciudad a otra, escribió desde el exilio. De hecho, nunca produjo sus obras en Irlanda. Nacido el 2 de febrero de 1882 en Dublín en una familia de clase media baja, a los 22 años abandonó su ciudad natal y jamás volvió, salvo de manera temporaria. Vivió en Trieste desde 1904, una ciudad situada en el norte del Mar Adriático en lo que hoy es Italia —en ese entonces era parte del Imperio austrohúngaro—, y en la que confluyen la cultura italiana, la germana y la eslava. En 1915 se mudó a Zúrich, una ciudad suiza cercana a los Alpes. Luego de un retorno breve a Trieste tras la Primera Guerra Mundial, de 1920 a 1940 residió en París, uno de los epicentros del nuevo imperialismo que, junto con Nueva York, Londres, Viena y Berlín, aspiraba a ser sede transnacional de un arte sin fronteras. Joyce retornó a Zúrich a fines de 1940 para refugiarse durante la Segunda Guerra Mundial y allí murió tras ser operado de una úlcera, el 13 de enero de 1941.

Si bien Joyce, como ya señalamos, escribió fuera de su patria, el tema de sus obras fue siempre Irlanda, particularmente su capital. El escritor se sentía decepcionado por la sociedad y la política irlandesas, por lo tanto, no resulta casual que *Dubliners* tenga como principio constructivo vertebrador a la ciudad de Dublín ni que el tópico central sea el de la parálisis cultural. Como refiere Terry Eagleton en *The English Novel: An Introduction* (1994) el propio Joyce expresó que su propósito era dar cuenta de “la historia moral de su nación” (p. 313). Dublín es retratada como una ciudad estancada, que no avanza al ritmo de las metrópolis modernas, como París y Londres, y los personajes, que pertenecen a una clase media baja, llevan vidas rutinarias en las que los deseos genuinos están coartados por mandatos familiares y una superestructura religiosa y política que atrofia su capacidad de acción.

De esta manera, a partir de la representación de un espacio urbano en su miseria y estancamiento y con un lenguaje cotidiano, Joyce se enfrentó a los postulados de una literatura irlandesa que, surgida a fines del siglo XIX y principios del XX a raíz del Renacimiento Céltico con William Butler Yeats, y Lady Gregory, entre otros, revalorizaba el mito y la herencia celta para una Irlanda rural, mítica e idealizada. Frente a esa imagen de nación, *Dubliners* representaba un paso necesario en la “liberación espiritual de su país”, un país que para Joyce era una colonia pre-urbana y preindustrial con una clase media marginal y una iglesia católica represiva, en la cual la parálisis personal simbolizaba la hemiplejia cultural (p.327). Sin embargo, esta emancipación, según la entendía el escritor, excedía el ámbito de la política. Sin ser un fervoroso seguidor del nacionalismo irlandés, Joyce admiraba al partido político Sinn Fein debido a su orientación de izquierda y a su oposición al colonialismo británico, pero, aun así, pensaba que este movimiento no era lo

suficientemente revolucionario (p.317). En tal sentido, para Joyce, los responsables de su situación de pueblo colonizado eran los mismos irlandeses.

Por otro lado, su condición de miembro de una colonia inglesa devastada por un sinfín de rebeliones y la Gran Hambruna de 1840, le dio, según afirma Eagleton (1994), un margen de libertad más amplio con respecto a las convenciones literarias realistas de Francia e Inglaterra, fundadas sobre una base de estabilidad y continuidad distintas de la de Irlanda (p. 306). Las transformaciones que se originaron a partir de las innovaciones modernistas también coadyuvaron a cimentar dicha autonomía ya que durante el Modernismo el lenguaje se convirtió en un objeto en disputa. Esta deriva se tradujo en una crisis de representación, es decir, una problematización de la relación entre el mundo y la lengua en que lo representamos (pp. 314-315). El lenguaje corriente, percibido como un sistema repleto de clichés, unidimensional, arbitrario, convencional y abstracto, podía, sin embargo, por medio del proceso de *extrañamiento*, desautomatizar la percepción (Williams, 1997, p. 21). Así, en ese cruce de límites propiciado por la concepción del “estatus no natural del lenguaje” (p. 54), surge un lenguaje poético capaz de revitalizar la percepción e impugnar la institución del Arte o de la Literatura a partir del uso de formas experimentales diversas tales como los poemas fonéticos, la escritura automática, y un lenguaje corriente, llano, propio de la vida real (p.91). En una nación donde el inglés tenía un estatus superior a otras lenguas y a dialectos como el gaélico, el escocés de Ulster y el hibernoinglés, Joyce (y antes, Yeats y luego Beckett) se tomó licencias con el lenguaje literario y, haciendo un uso eximio de algunas de esas formas nuevas, extrañificó la lengua inglesa impuesta a los irlandeses por el poder colonial.

El recurso a estas formas nuevas se evidencia en *Dubliners* en, por ejemplo, la utilización de términos en ese entonces tabú como “bloody”<sup>94</sup> en “Two Gallants”, “The Boarding House” y “Grace” y la inclusión de escenas consideradas poco decorosas para la época en varios de los cuentos. Más específicamente, en “An Encounter” hay alusiones a actos de perversión, en “Ivy Day in the Committee Room” Joyce se permite un tratamiento burlesco del difunto rey Eduardo VII, en “Two Gallants” un hombre se aprovecha de una muchacha que trabaja de sirvienta y obtiene dinero y objetos a su costa, y en “Counterparts” se hace referencia a un empleado con dos hogares que mantener y a un flirteo entre un hombre casado y una mujer en un bar.

La inclusión de estos elementos impropios, que faltaban al decoro de una sociedad conservadora e imbuida de firmes principios religiosos como la irlandesa, le costaron a Joyce la publicación de la obra, primero con el editor Grant Richards y luego con los señores Maunsel. Estos intentos de publicación habían resultado infructuosos pues tanto los editores como los imprenteros argüían temores a la persecución y la censura por parte de los críticos y del público. Fue recién en 1914, cuando la colección se había ampliado de 12 a 15 cuentos entre los que ahora se contaban “Two Gallants”, “A Little Cloud” y “The Dead”, que *Dubliners* salió a la luz. Grant Richards, el editor que en 1904 había

94 El adjetivo “bloody”, que significa “maldito”, era usado como un intensificador para insultar desde 1676 y se lo consideró tabú entre 1750 y 1920. En la lengua escrita no fue aceptado hasta mediados de 1940. Muchos pensaban erróneamente que se refería de manera blasfematoria a la sangre de Cristo, aunque las explicaciones más razonables se fundan en el temor de la gente a la sangre y la posible alusión a la menstruación (*Oxford Learner's Dictionaries*, versión online).

puesto como condición modificaciones y eliminaciones, fue quien finalmente corrió el riesgo y accedió a su publicación. Entre todos los personajes que jugaron un rol en la suerte de *Dubliners*, y en la carrera literaria posterior de Joyce, una figura insoslayable es la de Ezra Pound. Este poeta, crítico y mediador cultural desempeñó un papel preponderante ya que la difusión que realizó por medio de reseñas y la publicación de sus obras en revistas literarias le granjearon a Joyce una mayor predisposición por parte de los editores (Pound, 1967, p. 17).

Los cuentos de *Dubliners*, con descripciones de lugares reales de Dublín y personajes verosímiles, son realistas pero no en el sentido de las novelas totalitarias que abarcaban la amplitud de la vida social con abundantes descripciones y que involucraban la vida de un personaje de principio a fin con el consiguiente crecimiento espiritual. El realismo de *Dubliners* reside en el interés en la representación de *lo real*<sup>95</sup> con otros recursos y bajo otra concepción. De hecho, Williams (1997) establece que tras la revolución de 1848, la burguesía desistió de su producción novelística realista debido a la presión de la clase obrera para dar lugar a otro tipo de composiciones, también realistas pero basadas en una “subjetividad exacerbada”, como en *El grito* de Munch o en “una objetividad extrema”, como en Zola (p. 22).

El giro subjetivista que se produjo en el contexto de desarrollo del psicoanálisis por parte de Sigmund Freud (1856-1939) conllevó la ampliación de lo que se entiende por *real* y posibilitó explorar un área que en la literatura realista decimonónica había sido subsidiaria de la descripción de la realidad social: el flujo de pensamiento de los personajes. Esta técnica más radical, que en obras de Woolf<sup>96</sup> y en el *Ulysses* de Joyce se conoció como “fluir de la conciencia”<sup>97</sup>, no se encuentra en *Dubliners*, aunque sí abunda el estilo indirecto libre, procedimiento por el cual el narrador en tercera persona se sumerge en la mente de un personaje y nos da acceso a sus sensaciones (Murphy, 2009, p. 191).

En *Dubliners* se debilita la densa secuencia narrativa de la novela realista del siglo XIX mientras que la inclusión del trabajo mental de los personajes, con sus dudas y conflictos, crea la impresión de una parálisis interna, resultante de las imposiciones religiosas y familiares del nivel macroestructural. Los sucesos son pocos y predominan las focalizaciones de uno o varios personajes a través del estilo indirecto libre, como se evidencia en, por ejemplo, “A Little Cloud”. En

<sup>95</sup> Seguimos a Erich Auerbach (en Candiano, 2012) en el uso del término “real”. Según él, el concepto ha sido objeto de representación en la literatura occidental desde sus comienzos y de distintas maneras, dado que lo que se entiende por realidad cambia con el tiempo y se amplía y complejiza. Mientras que Stendhal, Balzac y Flaubert representaron la consumación del realismo por medio de la representación de personajes insertos en la realidad social, Joyce y Woolf exploraron otros espacios de lo real, como la conciencia de los personajes (Candiano, 2012, p. 1-6). Raymond Williams, por su parte, desagrega los diferentes sentidos del realismo y plantea que este término surgido en el arte y la literatura del siglo XIX designaba un método o una actitud que primero implicó una exactitud excepcional en la representación y luego “el compromiso de describir acontecimientos reales y mostrar las cosas tal como verdaderamente son” (Williams, 2003, p.274). Contra la objeción de que solo se representaría la realidad externa o apariencia de los objetos en vez de su realidad interna y de que habría fuerzas reales como sentimientos y movimientos sociales que no serían accesibles por medio de la “observación corriente”, Williams propone que un sentido especializado y dinámico de *realismo* emergió para oponerse al naturalismo e incluía en su definición aquellas fuerzas ocultas y subyacentes. La realidad no sería entonces una “apariencia estática” sino “el movimiento de fuerzas psicológicas, sociales o físicas” (p.276).

<sup>96</sup> Para un tratamiento del “fluir de la conciencia” en Virginia Woolf, véase: Sang (2010).

<sup>97</sup> Seguimos la traducción del término “stream of consciousness” en Williams (1997, p. 19).

este cuento Little Chandler, un oficinista de 32 años, casado y con un hijo, se reencuentra con su amigo Gallaher, a quien no ve desde hace 8 años. Lo central son las reacciones de Chandler previas al encuentro con este compatriota que ha triunfado en Londres, aquellas que surgen durante la conversación que ambos mantienen y las cavilaciones posteriores producto del inconformismo y resentimiento que este encuentro le ha despertado.

Esta técnica narrativa del estilo indirecto libre, que no es específicamente un hallazgo del Modernismo, Joyce la aplica de una manera distinta a, por ejemplo, la utilización que de ella había hecho Jane Austen en *Emma* (1815).<sup>98</sup> A diferencia de esta escritora, Joyce recurre a la yuxtaposición de múltiples zonas temporales que dislocan la cronología de la secuencia y resultan en una “simultaneidad de la percepción” que solapa recuerdos y reflexiones con descripciones externas de lugares y ambientes (p.194). Por ejemplo, mientras camina hacia el bar donde se encontrará con su amigo Gallaher, Little Chandler observa y reflexiona sobre el entorno:

The glow of a late autumn sunset covered the grass plots and walks. It cast a shower of kindly golden dust on the untidy nurses and decrepit old men who drowsed on the benches; it flickered upon all the moving figures—on the children who ran screaming along the gravel paths and on everyone who passed through the gardens. He watched the scene and thought of life; and (as always happened when he thought of life) he became sad. [...] He felt how useless it was to struggle against fortune, this being the burden of wisdom which the ages had bequeathed to him. (Joyce, 1996, p.71)<sup>99</sup>

Como se desprende de esta cita, ya no nos encontramos ante un narrador omnisciente propio de la literatura realista decimonónica sino con uno cuya visión es más limitada y parcial. En tal sentido, no hay un narrador que sepa todo y que evalúe constantemente lo que cuenta sino que, al tiempo que mantiene la tercera persona gramatical, deja que el lector elabore sus propias conclusiones a partir de las incursiones en las mentes de los personajes objeto de la focalización. De esta manera, en tanto no hay omnisciencia ni focalización que permita acceder a los pensamientos de Gallaher o de Annie, la visión que obtenemos en "A Little Cloud" es parcial y filtrada por la subjetividad de Chandler, "He saw behind Gallaher's refusal of his invitation. Gallaher was only patronising him by his friendliness just as he was patronising Ireland by his visit" <sup>100</sup> (p.80). La condescendencia con la que Gallaher trata a su amigo y a Irlanda no puede escindirse del

<sup>98</sup> Para un tratamiento del uso del estilo indirecto libre en Jane Austen véase Gunn (2004).

<sup>99</sup> ("Una pequeña nube") "El resplandor del atardecer de un otoño tardío cubría los espacios verdes y los senderos. Bañaba con un generoso polvo dorado a las niñas desaliñadas y a los viejos decrepitos que dormitaban en los bancos; centelleaba sobre cada figura en movimiento, sobre los niños que corrían gritando por los senderos de grava y sobre todo aquel que atravesaba los jardines. Contemplaba aquella escena y pensaba en la vida; y (como pasaba siempre que pensaba en la vida) se ponía triste. [...] Sintió cuán inútil era luchar contra el destino, los años le habían dejado ese peso muerto como sabiduría" (Joyce, 2021, pp. 83-84)

<sup>100</sup> ("Una pequeña nube") "Podía ver más allá de la negativa de Gallaher a aceptar su invitación. Gallaher lo estaba subestimando con su camaradería del mismo modo que estaba subestimando a Irlanda con su visita" (pp.92-93)

inconformismo de Chandler y, por tanto, la impresión que nos hacemos del visitante adolece del relativismo y el sesgo propio de su mirada personal.

En “Counterparts”, el estilo indirecto libre permite mostrar la amargura, ira e insatisfacción de Farrington, un empleado de oficina que se ocupa de transcribir documentos. Este oficinista se presenta como una víctima de la explotación laboral por parte de su jefe, el señor Alleyne. Si bien en algunos de los diálogos y recuerdos de Farrington vemos que él es también capaz de burlarse de su empleador e incluso de desafiarlo verbalmente —“I don’t think, sir,’ he said, ‘that that’s a fair question to put to me” (p.91)<sup>101</sup>—, los accesos de impotencia que lo sobrecogen ponen de manifiesto su condición de explotado y su falta de derecho a decir lo que piensa. En esas ocasiones la intensidad emocional supera la capacidad de verbalización, “He felt strong enough to clear out the whole office singlehanded. His body ached to do something, to rush out and revel in violence. All the indignities of his life enraged him...” (p.90).<sup>102</sup>

En “A Mother” el nivel de introspección es comparativamente menor. Si bien hay un cierto grado de focalización por medio del estilo indirecto libre en la señora Kearney, predomina un narrador externo que recurre a los diálogos, tanto directos como indirectos, para expresar valoraciones irónicas y mordaces sobre los personajes, incluso sobre la propia mujer. A modo de ejemplo sirvan estas dos citas, “Miss Devlin had become Mrs Kearney out of spite” (p.136)<sup>103</sup> y “She respected her husband in the same way as she respected the General Post Office, as something large, secure and fixed; and though she knew the small number of his talents she appreciated his abstract value as a male” (p.140).<sup>104</sup>

La densidad introspectiva de *Dubliners* también se manifiesta en el silencio de los personajes y en la elipsis (Murphy, 2009, p.197) que, en estas narrativas de autocuestionamiento (p. 192), funcionan como actos de comunicación. En este sentido, la mayoría de los personajes de *Dubliners* se hallan sumidos en un estado de duda e incomprendión que les impide comunicar sus verdaderos sentimientos. Por ejemplo, Little Chandler no le cuenta la insatisfacción que lo embarga a su pareja, y Farrington se rebela a su empleador pero aun así ahoga su ira e impotencia en el alcohol y se desquita con su familia, “A spasm of rage gripped his throat for a few moments and then passed, leaving after it a sharp sensation of thirst. The man recognised the sensation and felt that he must have a good night’s drinking” (Joyce, 1996, p.87).<sup>105</sup> La señora Kearney es uno de los pocos personajes que manifiesta lo que piensa. A pesar de la resistencia que encuentra por parte del secretario de la sociedad a pagarle el contrato a su hija antes de que finalice el

<sup>101</sup> (“Duplicados”) “—No creo, señor —le dijo — que usted deba hacerme esa pregunta a mí” (p.104)

<sup>102</sup> (“Duplicados”) “Se sentía lo suficientemente fuerte como para demoler la oficina él solo. El cuerpo le pedía hacer algo, salir y rebelarse violentamente. Todas las indignidades de su vida lo enfurecían” (p.103)

<sup>103</sup> (“Una madre”) “La señorita Devlin se había convertido en la señora Kearney por despecho” (p. 147)

<sup>104</sup> (“Una madre”) “Respetaba a su esposo así como respetaba a la Oficina General de Correos, como algo grande, seguro, inamovible; y aunque sabía que no era una suma de virtudes apreciaba su abstracto valor como hombre” (p. 152)

<sup>105</sup> (“Duplicados”) “Un espasmo de rabia apretó su garganta por unos segundos y después pasó, dejándole una aguda sensación de sed. El hombre reconoció esa sensación y sintió que debía tomar un buen trago esa noche” (p.100)

último concierto, ella hace oír su voz, “—I have my contract, and I intend to see that it is carried out” (p.144)<sup>106</sup> “—She won’t go on. She must get her eight guineas” (146).<sup>107</sup>

Dado que el final del siglo XIX fue un momento de cambio crucial en los medios de producción cultural, con avances en el cine y en la fotografía, radio, televisión, reproducción y grabación, la literatura, la pintura y la escultura modernistas se vieron impregnadas con técnicas que provenían del cine, como el montaje y el corte (Williams, 1997, pp. 26, 91). Según sostiene Edgardo Scott en el prólogo a la traducción que realiza de *Dubliners*, los cuentos presentan un narrador fílmico (Joyce, 2021, 15) que, por medio de focalizaciones en distintos personajes, lleva a cabo cambios de escena abruptos. El resultado es la ausencia de transiciones entre los párrafos y una secuencia de los planos similar en estilo al de las películas. Asimismo, el narrador hace zoom en objetos diversos, es decir, se acerca y se aleja como si fuera una cámara, de modo que objetos aparentemente triviales cobran una significación particular. Detenerse en esos objetos no es un mero acto descriptivo de carácter ornamental sino que suscita reflexiones reveladoras por parte de los personajes. Por ejemplo, la acción de posar su mirada en la foto de Annie, su pareja, despierta en Little Chandler una intensa actividad retrospectiva: la blusa que la mujer lleva puesta desata primero el recuerdo del momento cuando Chandler la compró, que a su vez conduce al momento en que se la dio, y finalmente concluye en cuestionamientos acerca de su atracción por Annie y un súbito rechazo. Lo mismo ocurre cuando detiene su mirada en el mobiliario de la casa que habitan:

A little lamp with a white china shade stood upon the table and its light fell over a photograph which was enclosed in a frame of crumpled horn. It was Annie's photograph. Little Chandler looked at it, pausing at the thin tight lips. She wore the pale blue summer blouse which he had brought her home as a present one Saturday. [

...] When he brought the blouse home Annie kissed him and said it was very pretty and stylish; but when she heard the price she threw the blouse on the table and said it was a regular swindle to charge ten and eleven pence for that. [...] He looked coldly into the eyes of the photograph and they answered coldly. [...] Why had he married the eyes in the photograph? (Joyce, 1996, p.82-83)<sup>108</sup>.

He caught himself up at the question and glanced nervously round the room. He found something mean in the pretty furniture which he had bought for his house on the hire system. Annie had chosen it herself and it reminded him of her (p.83)<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> (“Una madre”) “Tengo mi contrato y voy a hacer que se cumpla” (p.154)

<sup>107</sup> (“Una madre”) “Ella no va a salir. Hay que pagarle sus ocho guineas” (p.156)

<sup>108</sup> (“Una pequeña nube”) Una lámpara con una pantalla blanca apoyada sobre la mesa iluminaba una fotografía enmarcada en cuerno corrugado. Era una foto de Annie. Little Chandler la miró, deteniéndose en los finos labios apretados. Llevaba la blusa de verano azul pálido que él le había traído de regalo un sábado. [...] Cuando le dio la blusa a Annie, ella lo besó y le dijo que era muy linda y que estaba de moda; pero cuando escuchó el precio tiró la blusa sobre la mesa y dijo que era un robo cobrar diez chelines con diez por eso. [...] Miró con frialdad los ojos de la foto y ellos también con frialdad le devolvieron la mirada. [...] ¿Por qué se había casado con esos ojos de la fotografía?” (pp.94-95)

<sup>109</sup> (“Una pequeña nube”) “Se sorprendió haciéndose la pregunta y miró nervioso alrededor del cuarto. Encontró algo mezquino en el lindo mobiliario que había comprado en cuotas. Annie lo había elegido y a ella se parecían los muebles” (p. 95)

El acercamiento a esos objetos que Annie había elegido parece, en primera instancia, desenfocar o descentrar la atención de los lectores con respecto al personaje que mira, pero en realidad la reenfoca hacia sus impresiones internas acerca de sus sentimientos hacia su esposa.

En “A Mother”, el narrador se detiene, a modo de una cámara, en los distintos personajes pero, en la mayoría de los casos, sin acceder a su conciencia. Nos muestra lo que escucha en los diálogos, que a veces narra de manera indirecta, pero al no llegar a comprender todo sobre ellos nos invita a juzgar solamente a partir de lo que sucede ante sus ojos. De hecho, es un narrador en cierto punto limitado ya que, como se desprende de las citas a continuación, lo que predomina es la imposibilidad de comprender las situaciones que observa, “She came back and spoke to her husband privately. Their conversation was evidently about Kathleen for they both glanced at her often as she stood chatting to one of her Nationalist friends, Miss Healy, the contralto” (p. 143)<sup>110</sup>; “Evidently, something was wrong” (p. 145).<sup>111</sup> “A Mother” es un cuento que muestra ambigüedad en el manejo del punto de vista narrativo porque la omnisciencia del narrador a la vez que revela detalles de las vidas de los personajes alterna, algunas veces, con momentos de mera observación, y otras, con instancias de evaluación mordaz.

La elección del género *cuento*, por su condensación, fragmentación y la ruptura con la totalización, le permitió a Joyce escribir en un estilo que él denominó de “escrupulosa mezquindad” (Joyce, 1996, p. 262) (traducción de Pimentel, 2014). Por ser económico, escueto y renuente a la puntuación, el género *cuento* con su potencial altamente simbólico y evocativo resultó entonces funcional a la subversión del realismo que Joyce comienza a realizar en *Dubliners*. En los cuentos analizados en este trabajo, “A Little Cloud”, “Counterparts” y “A Mother”, y en general en toda la colección, no tenemos acceso a la vida de un personaje de principio a fin, al modo de esas narrativas realistas de búsqueda en las que hay un viaje de crecimiento personal que culmina en un desenlace claro. En cambio, los cuentos nos ofrecen fragmentos simbólica y evocativamente potentes de las vidas de los personajes. Por ejemplo, tanto “A Little Cloud” como “Counterparts” muestran dos hombres maduros resignados a su destino. El reencuentro de Little Chandler con un amigo origina situaciones y reflexiones que se materializan en narraciones sencillas y, en apariencia, factibles de alcanzar un desarrollo mayor. Esta potencialidad de expansión narrativa se manifiesta también en la concisión y laconismo con que en el cuento “Counterparts” se figura la jornada de trabajo y la vuelta a casa de un Farrington lleno de impotencia y frustración. Por su parte, en “A Mother” se observa la interrelación entre la parálisis personal de Mrs. Kearney y una parálisis superestructural evidenciada en la hipocresía de alguien no comprometido con la causa nacionalista. La posibilidad de mayor desarrollo se evidencia también en este cuento en el que se condensan cuatro días de conciertos puntuados por desplantes e infructuosos reclamos por parte de la señora Kearney.

---

<sup>110</sup> (“Una madre”) “Regresó y habló con su esposo en privado. La conversación giraba evidentemente sobre Kathleen ya que los dos la miraban de reojo cada tanto mientras ella conversaba de pie con una de sus amigas nacionalistas, la señorita Healy, la contralto” (p.153)

<sup>111</sup> (“Una madre”) “Evidentemente algo andaba mal” (p. 155)

Asimismo, los finales de las historias dan lugar a la ambigüedad dado que no concluyen de forma categórica sino que terminan en situaciones simbólicas que sugieren más de lo que revelan. Por ejemplo, Little Chandler no puede contener el llanto de su hijo mientras intenta hacer aquello que realmente le interesa, leer un poema. Farrington, por su parte, castiga a su hijo físicamente cuando llega borracho a su casa y la señora Kearney abandona furiosa la sociedad Eire Abu luego de enterarse de que su hija no percibirá los honorarios que le correspondían por los conciertos. En esa ausencia ostensible de clausura narrativa el narrador no nos cuenta si Chandler decide producir un cambio en su vida, si Farrington sigue trabajando en la oficina o lo echan, y si Kathleen, la hija de la señora Kearney, puede continuar su carrera como pianista.

Como observamos anteriormente, en esta colección de cuentos Joyce coloca en el centro de la escena a Dublín y sus habitantes. Esta inclusión que resultará capital tanto en esta obra como en otras posteriores ostenta una importante dosis de realismo y verosimilitud pero de una índole distinta al estilo cultivado por escritores anteriores. En tal sentido, la experimentación con formas nuevas caracterizadas por el uso simbólico y tropológico del lenguaje le permite componer espacios en los que confluyen la parálisis, y al mismo tiempo, las epifanías.

Por un lado, el torpor cultural e individual que afecta a Dublín, caracterizada por Joyce como “el centro de la parálisis” (Sanders, 1994a, p. 439), se representa mediante símbolos que aluden a su pobreza, la monotonía de los personajes, su pasividad y sus deseos reprimidos. Si bien no hay una subversión de los vínculos entre significado y significante, que sí abundan en el *Ulysses*, los símbolos de *Dubliners* son parte del estilo escrupulosamente mezquino de Joyce en el cual elementos concretos cobran una significación que excede su sentido habitual. En el caso de “A Little Cloud”, Dublín es presentada como una ciudad estancada, atestada de gente pobre –“untidy nurses”, “decrepit old men”, “A horde of grimy children” (Joyce, 1996, p.71)<sup>112</sup> en la que no es posible tener éxito, “There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin” (p.73)<sup>113</sup>. París, con sus atributos de ciudad moderna repleta de bares y vida nocturna, constituye, por oposición, un símbolo que exacerbaba el estancamiento de la capital irlandesa; Londres, entra también en este juego de contrastes como la gran urbe que ofrece la posibilidad de crecer profesionalmente sin necesariamente poseer un talento destacado, o al menos Gallaher así lo demuestra.

Por su parte, las epifanías son “ fleeting moments of revelation” (Eagleton, 1994, p. 325) que se pueden manifestar “in the vulgarity of speech or gesture or in a memorable phrase of the mind itself” (Joyce, 1960, p. 216). Originariamente, este término religioso alude al momento en que Dios adquiere una forma humana en la Tierra y a la revelación experimentada por los Reyes Magos acerca de la divinidad de Cristo en la pobreza del pesebre. Al ser utilizado por Joyce con propósitos seculares, la

<sup>112</sup> (“Una pequeña nube”) “niñas desaliñadas”, “viejos decrépitos”, “Una horda de chicos mugrientos” (p. 84)

<sup>113</sup> (“Una pequeña nube”) “No había duda: si uno quería tener éxito había que irse. No había nada que hacer en Dublín” (p.86)

noción de epifanía sufre un desplazamiento en su significado y pasa a constituir en *Dubliners* la manifestación de una verdad espiritual sobre un personaje, un objeto o una situación. Dicha revelación devela, no obstante, un sentido ausente carente de felicidad (Pimentel, 2014, 145-146), del cual el personaje, a diferencia del lector, no siempre es consciente. A causa de que Joyce no utiliza el concepto con un propósito edificante ni reparador en las vidas de los personajes, muchas de cuyas acciones y pensamientos resultarían inaceptables para la moral cristiana, Eagleton (1994) propone entonces que las epifanías de *Dubliners* son “anti-epifanías” (p. 325).

Esta cualidad de las epifanías se pone de manifiesto en la correlación entre la reflexión de los personajes sobre su parálisis y las revelaciones que vienen a agudizar sus estados de hemiplejia. La referencia a acciones banales, por ejemplo la ocasión en que Chandler observa la foto de Annie, cobra valor simbólico y epifánico en tanto se le revela la falsedad e hipocresía de un vínculo basado en la convención y la comodidad más que en un deseo genuino. Además, la escena en la que Chandler intenta leer un poema de Byron y es interrumpido por el llanto de su hijo evidencia la imposibilidad de cambiar sus circunstancias para hacer lo que verdaderamente disfruta. A su vez, la incapacidad para calmar al niño muestra su inadecuación en el desempeño del rol paterno y deja en evidencia que su hogar se ha convertido en una prisión. Como sugieren las citas a continuación, la parálisis y las revelaciones epifánicas conforman en *Dubliners* un par indivisible:

It was useless. He couldn't read. He couldn't do anything. The wailing of the child pierced the drum of his ear. It was useless, useless! He was a prisoner for life (Joyce, 1996, p.84).<sup>114</sup>

Little Chandler sustained for one moment the gaze of her eyes and his heart closed together as he met the hatred in them. He began to stammer:

“—It's nothing.... He ... he began to cry.... I couldn't ... I didn't do anything.... What?”<sup>115</sup> (p.85)

En “Counterparts”, la máquina de escribir de Farrington constituye un símbolo de su parálisis ya que copiar documentos sin alterar ni una letra o signo de puntuación indica monotonía y repetición. También da cuenta de la alienación de Farrington, quien obedece órdenes y hace a regañadientes un trabajo que detesta solo para ganar un salario. La real dimensión de la parálisis y el estancamiento en que se encuentra el personaje se nos revela a los lectores por medio de un comportamiento rutinario y resignado que, agravado por su afición al alcohol, obtura toda posibilidad de cambio:

---

<sup>114</sup> (“Una pequeña nube”) “Era inútil. No podía leer. No podía hacer nada. El llanto del niño le perforaba los tímpanos. ¡Era inútil, inútil! Estaba condenado a reclusión perpetua” (Joyce, 2021, p.96)

<sup>115</sup> (“Una pequeña nube”) “Little Chandler sostuvo su mirada por un momento y se le cerró el corazón al ver el odio en sus ojos. Comenzó a tartamudear:

—No es nada...Él...él empezó a...a...Yo no podía...Yo no hice nada...Por qué...” (p.100)

He returned to his desk in the lower office and counted the sheets which remained to be copied. He took up his pen and dipped it in the ink but he continued to stare stupidly at the last words he had written: In no case shall the said Bernard Bodley be... (p.88)<sup>116</sup>

The man returned to the lower office and sat down again at his desk. He stared intently at the incomplete phrase: In no case shall the said Bernard Bodley be... and thought how strange it was that the last three words began with the same letter. (p.90)<sup>117</sup>

El hecho de que Farrington siempre reaccione de la misma manera a su situación –mediante el alcohol y la violencia– es parte de una parálisis emocional que, al mantenerlo atrapado en un círculo vicioso de monotonía y resignación, él mismo reproduce:

It was a night for hot punches. He struggled on with his copy, but when the clock struck five he had still fourteen pages to write. Blast it! He couldn't finish it in time. He longed to execrate aloud, to bring his fist down on something violently [...] His body ached to do something, to rush out and revel in violence. All the indignities of his life enraged him. (p.90)<sup>118</sup>

Si bien tanto Farrington como Chandler se muestran resignados a la situación en la que están inmersos, cada uno responde de modo diferente. Mientras que Chandler reprime sus sentimientos y responde sumisamente a sus obligaciones, Farrington alza su voz frente a su empleador y canaliza su parálisis con vicios. Sabe, sin embargo, que luego de su contestación su trabajo será aún más insoportable, “He had been obliged to offer an abject apology to Mr. Alleyne for his impertinence but he knew what a hornet's nest the office would be for him [...] Mr. Alleyne would never give him an hour's rest; his life would be a hell to him”<sup>119</sup> (p.92).

En “A Mother”, la parálisis cultural que afecta a Dublín concierne al Renacimiento Céltico, ya que quienes trabajan en la sociedad Eire Abu tienen más ambición de poder y de dinero que una

<sup>116</sup> (“Duplicados”) “Volvió a su escritorio en la oficina de abajo y contó las hojas que faltaban por copiar. Tomó la pluma y la hundió en la tinta, pero siguió mirando estúpidamente las últimas palabras que había escrito: En ningún caso el mencionado Bernard Bodley buscará...” (p.101)

<sup>117</sup> (“Duplicados”) “El hombre volvió a la oficina de abajo y se sentó de nuevo en su escritorio. Miró resuelto la frase incompleta: En ningún caso el mencionado Bernard Bodley buscará... (y pensó cuán extraño era que las tres últimas palabras empezaran con la misma letra” (pp. 102-103)

<sup>118</sup> (“Duplicados”) “Era una noche para ponche caliente. Siguió luchando con la copia, pero cuando fueron las cinco en el reloj todavía le quedaban catorce páginas por hacer. ¡Mierda! No terminaría a tiempo. Necesitaba insultar en voz alta, pegarle algo con violencia. [...] El cuerpo le pedía hacer algo, salir y rebelarse violentamente. Todas las indignidades de su vida lo enfurecían.” (p. 103)

<sup>119</sup> (“Duplicados”) “Se había visto obligado a dar una abyecta disculpa al señor Alleyne por su impertinencia, pero sabía la clase de avispero que sería la oficina a partir de ahora [...] El señor Alleyne no le daría un minuto de descanso; su vida sería un infierno” (p. 104)

genuina convicción patriótica y artística. Por mucho que la señora Kearney colabore con el vice-secretario de la institución en la difusión de la cultura y la lengua gaélica por medio de la organización de conciertos, las reservas acerca de su real compromiso con la causa nacionalista se dejan oír en las palabras del propio narrador que dice “[w]hen the Irish Revival began to be appreciable” (p. 137)<sup>120</sup>, ella aprovechó el apellido irlandés de su hija Kathleen para que aprendiera gaélico. Con la fama de ser una buena pianista y la pretensión de respaldar el movimiento a favor de la lengua irlandesa, la hija de la señora Kearney es contratada por Hologan para dar cuatro conciertos. El hecho de que a la mujer le importe más el pago del contrato que la contribución y aporte artístico a la causa nacionalista es indicativa de un estado de parálisis cultural consecuente con la hipocresía imperante en los propios miembros de los movimientos culturales.

Si bien no hay en el cuento un momento epifánico que le revele la relación entre su ambición real y el desinterés por la causa nacionalista, esa instancia de conciencia y descubrimiento se manifiesta para la señora Kearney cuando alza su voz e intenta imponer sus demandas ante la estructura jerárquica y patriarcal cuyos representantes son el vicesecretario y el secretario de la Sociedad. Ella intenta romper con la parálisis y prejuicios de género que imperan en Dublín y en ese acto infructuoso se vuelve consciente de que la principal razón por la cual la ignoran es su posición femenina subalterna:

—I'm surprised at you, Mrs. Kearney, said Mr. Holohan. I never thought you would treat us this way.

—And what way did you treat me? asked Mrs. Kearney. Her face was inundated with an angry colour and she looked as if she would attack someone with her hands.

—I'm asking for my rights, she said.

—You might have some sense of decency, said Mr. Holohan.

—Might I, indeed?... And when I ask when my daughter is going to be paid I can't get a civil answer.

She tossed her head and assumed a haughty voice:

—You must speak to the secretary. It's not my business. I'm a great fellow fol-the-diddle-I-do.

—I thought you were a lady, said Mr. Holohan, walking away from her abruptly  
(pp.148-149)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> (“Una madre”) “[c]uando el *Revival* irlandés comenzó a hacerse notar” [...] (p.148)

<sup>121</sup> (“Una madre”) “—Usted me sorprende, señora Kearney- dijo el señor Holohan-. Jamás pensé que nos trataría así.

—¿Y de qué forma me trajeron ustedes? -preguntó la señora Kearney.

Su cara se veía ahogada por la rabia y parecía que le iba a pegar a alguien.

—Reclamo mis derechos-dijo ella.

—Podría tener un mínimo de decencia-dijo el señor Holohan.

—¿Que yo podría qué? Si cuando pregunto cómo le van a pagar a mi hija nadie me dice algo razonable.

Echó la cabeza hacia atrás de manera arrogante:

—Tiene que hablar con el secretario. No es asunto mío. *Yo-no-sé-nada-de-eso*.

Así, en “A Mother” la revelación de la señora Kearney radica en que su condición de mujer coarta su derecho a demandar, “They thought they had only a girl to deal with and that therefore, they could ride roughshod over her. But she would show them their mistake. They wouldn’t have dared to have treated her like that if she had been a man” (p.148).<sup>122</sup> En los tres cuentos analizados, “A Little Cloud”, “Counterparts” y “A Mother”, acontecen epifanías, total o parcialmente conscientes o bien inconscientes, que, sin embargo, no conducen a una mejora en las condiciones de vida de los personajes, quienes permanecen tan paralizados como al principio de los relatos. En tal sentido, pueden ser consideradas “anti-epifanías”, como propone Eagleton (1994, p. 325).

Al cabo de lo expuesto, podemos concluir que *Dubliners*, si bien presenta como principio constructivo una ciudad real, Dublín, con descripciones precisas de sus calles y ambientes, se perfila como una obra modernista debido al simbolismo con el cual potencia el tropo de la parálisis, la densidad introspectiva que se consigue mediante el estilo indirecto libre, las epifanías que revelan significados subyacentes a partir de situaciones cotidianas y aparentemente triviales, y los finales no conclusivos. Por su parte, el cuento con su poder de condensación, fragmentación y ruptura con la totalización, le proveyó a Joyce el formato de género particular en el cual plasmar un estilo de “escrupulosa mezquindad” (Joyce, 1996, p. 262) (traducción de Pimentel, 2014). En múltiples tramas que delinean y revelan una ciudad estancada, con habitantes somnolientos y en un estado de inercia, el uso profuso que Joyce hizo de estos recursos modernistas sitúa a *Dubliners* en un punto de quiebre y de transición entre poéticas.

## Referencias

- Candiano, L. (2012). Los realismos de Auerbach. *V Congreso Internacional de Letras (UBA)*. Disponible en: [https://www.academia.edu/35080192/Los\\_realismos\\_de\\_Auerbach](https://www.academia.edu/35080192/Los_realismos_de_Auerbach)
- Eagleton, T. (1994). James Joyce. *The English Novel: An Introduction* (pp. 308-336). Blackwell Publishing Ltd.
- Gunn, D. P. (2004). Free Indirect Discourse and Narrative Authority in “Emma.” *Narrative*, 12(1), pp. 35–54. <http://www.jstor.org/stable/20107329>
- Joyce, J. (1960). *Stephen Hero*. Jonathan Cape.
- Joyce, J. (1996). *Dubliners*. Penguin Books.
- Joyce, J. (2021). *Dublineses* (Trad. E. Scott). Ediciones Godot.

---

—Yo creí que usted era una dama-dijo el señor Holohan, alejándose de ella, bruscamente” (pp. 158-159)

<sup>122</sup> (“Una madre”) “Pensaban que solo tendrían que lidiar con una muchacha y que, por lo tanto, podrían pasarlo por arriba. Pero ella les iba a mostrar cómo se habían equivocado. No se hubieran animado a tratarla así si hubiera sido un hombre” (p.158)

- Murphy, N. (2009). James Joyce's *Dubliners* and Modernist Doubt: The Making of a Tradition. En H. Bloom (Ed.) *James Joyce*. (pp. 191-204). Infobase Publishing.
- Oxford University Press (s.f.). Bloody. En *Oxford Learner's Dictionaries*. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/bloody1>
- Pimentel, L. A. (2014). La 'escrupulosa mezquindad' de la escritura en *Dublineses*, de James Joyce. *Anuario de letras modernas*, 19(0), 133-155. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2014.19.555>
- Pound, E. (1967). *Pound/ Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. F. Read (Ed.) New Directions.
- Sanders, A. (1994a). Late Victorian and Edwardian Literature 1880-1920. *The Short Oxford History of English Literature* (pp. 457-458). Oxford University Press.
- Sanders, A. (1994b). Joyce. *The Short Oxford History of English Literature* (pp. 538-542). Oxford University Press.
- Sang, Yanxia (2010) An Analysis of Stream-of-Consciousness Technique into *the Lighthouse*. *Asian Social Science*, 6(9), pp. 173-179.
- Williams, R. (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Ediciones M- nantial.
- Williams, R. (2003). Realismo. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (pp.273-277). Nueva visión.

## CAPÍTULO 7

# Devastación y deshumanización: "London Revisited" en diálogo con *Autobiographies* y "London"

Verónica Rafaelli y Mercedes Vernet

Este capítulo propone una aproximación al poema "London Revisited" de la poeta británica Kathleen Raine, a partir del diálogo que es posible establecer, por un lado, entre la creación poética y la autobiográfica y, por otro, con el poema "London" (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794) del poeta romántico William Blake. "London Revisited" es una obra de larga preparación, que la poeta publicó a sus 35 años dentro del poemario *Stone and Flower* (1943). A través de diversos textos poéticos escritos desde la segunda mitad de la década de 1930, Raine evoca los sentimientos de una generación golpeada que vivió la transformación cultural deshumani-zante propia del período de entreguerras. Sin embargo, la obra poética raineana no se propone la descripción sociohistórica: los eventos propios de su tiempo y espacio actúan como inspirado-res de la reflexión estética y emocional, sin ánimo de convertirse en un registro documental (Grubb, 1965, p. 105).

Esta poeta del siglo XX se identifica en sus propios escritos con la tradición romántica, una característica que reconocen también críticos como Ralph Mills (1967) y Miguel Ángel Montezanti (2013), entre otros. Su afinidad con los postulados del romanticismo, expresada en la visión de la ciudad de Londres devastada, que en este poemario alterna con los panoramas de la natura-leza virgen e intervenida por la humanidad, remite intertextualmente a la canción de experiencia de William Blake, "London", escrita hacia 1792. La conexión con William Blake es inmediata y estrecha, ya que se trata del poeta romántico elegido por Raine no solo como objeto de estudio sino también fundamentalmente como su maestro poético. Según Cecilia Chiacchio y Silvana Fernández, esta consideración permite ver al poeta visionario como "una presencia constante en su vida" (2014, p. 13).

Una de las razones para tal estrecha unión puede encontrarse en la concepción compartida del elemento primordial de la poesía, la *imaginación* entendida como la visión divina del poeta: la actividad mental más vital y fuente de energía espiritual (Bowra, 1950, p. 3), facultad que distingue al poeta del hombre común, ya que la imaginación poética es ilimitada mientras que el resto de las personas no llegan a desarrollar al máximo la capacidad imaginativa. Al igual que otros poetas románticos canónicos como Samuel T. Coleridge y William Wordsworth, Blake concibe la imaginación como una facultad que permite percibir la verdad; una facultad que,

para ponerse en marcha, necesita de un material concreto como, por ejemplo, la naturaleza. De esta manera, el hombre percibe la verdad. La imaginación une al hombre con la divinidad, ya que para Blake se trata de una operación divina en el alma humana y para Coleridge, el hombre participa de la obra creadora de Dios a través de la imaginación, tal como señala Maurice Bowra (1950, p. 4)

En este capítulo, proponemos estudiar en "London Revisited" la evocación de los sentimientos de angustia y desolación que la ciudad de Londres como constructo urbano moderno suscita en el yo lírico de inspiración autofigurativa. Reflexionaremos sobre el vínculo de esta evocación con las experiencias vividas por la poeta durante la Segunda Guerra Mundial y observaremos cómo el yo lírico postula una imagen de la humanidad desesperanzada, fragmentada y estéril: una deshumanización que se metonimiza en la construcción y destrucción de los espacios habitados. La angustia deshumanizante también azota a los habitantes de "London", cuyos rostros exhiben las marcas del dolor y la tristeza de quienes han perdido la capacidad de percibir el mundo trascendente y se encuentran, entonces, a merced de las instituciones: la Iglesia terrenal, el Estado monárquico y el Matrimonio cisheteropatriarcal. Dado que en el poema de Raine resuena el eco del poema de Blake, profundizaremos el estudio de las imágenes de la ciudad devastada y sus habitantes evocadas en cada poema, con atención a sus semejanzas y diferencias.

En primer lugar, entonces, nos detendremos en algunos fragmentos de *Autobiographies* (1991), de Kathleen Raine, que iluminan impresiones presentes en "London Revisited". Tanto en su prosa autobiográfica como en su obra lírica, Kathleen Raine escoge deliberadamente alejarse de una visión documental que recoja los hechos de su tiempo para concentrarse introspectivamente en el panorama de las emociones. Su visión poética registra los hechos humanos solo para evocar la cualidad espiritual que los inspira, más allá de la concreción de la circunstancia o el evento. Un poema como "London Revisited" permite imaginar una Londres que sufre los efectos materiales de la guerra, efectos que sin embargo asumen una relevancia mucho mayor en los aspectos espiritual y moral. El yo lírico registra la devastación de los muros, las habitaciones y los palacios: la sede de la familia, los núcleos mínimos de la sociedad, el registro del pasado que hace a la identidad fundamental del ser y de la comunidad. Los bastiones identitarios se han derrumbado; los sujetos vagan como fantasmas por las ruinas de sí mismos.

No es casual que Raine elija situar esta destrucción en el mayor centro urbano que haya conocido hasta entonces. Para la poeta, Londres es lo que Augé luego llamará, en un contexto posmoderno, un *no-lugar* (2000), una encrucijada inestable y desvinculatoria de desidentificaciones y anonimidades, la negación de una verdad que puede hallarse solamente en el contacto con la naturaleza. A pesar de haberla elegido una y otra vez como su lugar de residencia, incluso cuando su situación financiera le habría permitido retirarse a sus praderas tan amadas, refugio de su niñez y consuelo de sus desventuras adultas, siempre expresó un rechazo profundo por esa urbe anónima, oscura y cosmopolita, que consideraba deshumanizante.

Los años de la Segunda Guerra son para ella de profunda depresión y constante cuestionamiento de su llamado lírico; recordándolos, solo registra la inmensa rebeldía contra sus circuns-

tancias. Es en estos años cuando se producen su infeliz amorío con Alistair MacDonald, la separación de su segundo esposo, Charles Madge, el repetido abandono de sus dos hijos al cuidado de su adinerada mentoría, Helen Sutherland, y la búsqueda de un empleo gubernamental que le permitiera mantenerse.

Solamente logra hallarse en paz en el breve período que pasa en el campo, en Penrith, y luego en Martindale (Cumbria, en el noroeste de Inglaterra), acompañada por sus hijos, lejos de todo centro urbano y a resguardo de los mayores peligros de la guerra. Allí dice reencontrarse consigo misma, con un yo que había perdido al dejar la campiña por la insensible Londres:

I too felt myself, here, to have escaped from mankind, from all those who had, as it seemed to me, hunted me down. I came like a wounded animal at last into the inviolable safety of my own terrain. [...] For many who moved from town to country at the beginning of the war, as I did, the change was only of location; for me it was a change of identity, or rather a return to identity. [...] No less surely than in Ilford, and later in my two marriages, I had known I was not where I should be, at Martindale I felt, each day, each hour, that here I was in my own place. (Raine, 1991, p. 193)

Allí vive con sus hijos y cerca de sus amigos, en la paz doméstica y el contacto con la naturaleza que la inspiran nuevamente a escribir. La guerra asume un color irreal, distante, que no puede afectarla, a pesar de que los ataques se suceden trágicamente e incluso cerca de su morada. Cuando la menciona, incluso en el recuerdo, lo hace como si se tratara de un hecho lejano, propio de otras tierras, totalmente ajeno a su realidad. La guerra es una circunstancia que no podía afectar su visión poética ni el reino de la imaginación, el único que considera de importancia: “I lived, then, during that summer when France fell [to German occupation], in a state and place where all was radiant with that interior light of which [the 17th century poet] Traherne has written [...]” (p. 195).

Tal como ella misma señala, refugiada en las praderas, Raine es capaz de imaginar y crear, ya que se encuentra lejos del caos de la ciudad y la guerra. No se trata de una distancia geográfica solamente, sino también emocional y mental. Su mente está rebosante de luz interior, ocupada en su actividad creadora. Los acontecimientos bélicos pertenecen a un mundo ajeno al de su poesía, según su biógrafa, Philippa Bernard (2009):

Kathleen felt the war was very far away. She read the newspapers —the German advance into northern Europe, the fall of France, Mr. Churchill's rise to power— but these things were not of her world. Even the two bombs that fell among the lakes produced little reaction from the hill folk. One bomb killed a sheep, the other fell harmlessly in some unseen spot, to be discovered later by a local lad. (p. 55)

Declara que no desea dejar el paraíso que ha reencontrado, pero la necesidad de obtener un empleo que le permita mantener a su familia —razón cruel e injusta para Raine— la motiva a

regresar a Londres en 1941. Como observa Montezanti (2013, p. 15), "[e]se Paraíso perdido, si es que pudiera ser recobrado, lo sería por medio de la poesía. Poesía y naturaleza se funden en Raine después de haber realizado la ruta de la experiencia".

No obstante, Raine confiesa otra poderosa razón para la partida: la necesidad de autorrealizarse en su sexualidad a través de un reencuentro con su antiguo amante, cuya ausencia durante el período bélico la ha sumido en la angustia de la soledad y le resulta insopportable.

Yet I believe the chief instability of the situation was in myself; the deepest reason for my departure was the unrest which drove me in search of my lover, for whom my passion, in those years of absence, had only increased as it became more imaginary. [...] I had not the fortitude to know myself alone. [...] It was not paradise, then, which failed or faded, but I myself who could not pass the test of offered beatitude. (Raine, 1991, pp. 210-211)

Decide entonces abandonar nuevamente a sus hijos a cargo de Helen Sutherland y buscar empleo en Londres. Allí, en una ciudad arrasada, con una población angustiada por los constantes ataques aéreos y los racionamientos, encuentra el reflejo de su desesperación. Una vez más decepcionada en el amor, la poeta se instala en una habitación amueblada en el barrio artístico y bohemio de Fitzrovia y se resigna a una serie de empleos insignificantes en varias oficinas públicas relacionadas con el esfuerzo bélico. En 1942 conoce a la artista plástica Cooie Lane, en cuya casa de Chelsea se hospedará desde entonces y durante años. Encuentra aquí una atmósfera relajada y placentera, de amistad y comunión con la naturaleza; una conexión tenue, sin embargo, que no logra aliviar su soledad y su intensa depresión. La única razón de felicidad en este periodo es la publicación de su primer libro de poemas, *Stone and Flower*, en 1943:

Kathleen often felt in these early years of the war that she too was living some kind of unreal existence. She did not fear for her sanity, only that she was not able to be true to herself. All her life she had sought for some support other than that she found in her everyday life. (Bernard, 2009, p. 66)

Al respecto, Bernard (p. 66) explica cómo, con frecuencia, Raine sentía vivir una existencia irreal durante la primera etapa de la guerra. En ese oscuro periodo de aislamiento y depresión, no temía por su vida ni anhelaba el fin: su miedo era no lograr ser auténtica en su propio ser, desposeída como estaba de los apoyos espirituales y afectivos que había buscado inútilmente toda su vida.

La devastación espiritual que siente la propia poeta es expresada en su obra, a tal punto que el yo lírico de "London Revisited" parece compartir este vacío emocional, la intensa frustración del ser que ha renunciado a la naturaleza y a la propia identidad para buscar satisfacción en la materialidad urbana, y halla que en esta materialidad deshumanizada jamás podrá escuchar la voz del *daimon*, del llamado divino de la vocación poética. La frustración es extrapolada a la humanidad urbana entera, que vaga por la ciudad como fantasmas desposeídos. De tal manera,

el yo lírico se identifica explícitamente con el resto de los habitantes irreales, como parte integrante de la comunidad urbana errante: así lo expresa en la primera estrofa del poema: "We visit rooms in dreams / where we ourselves are ghosts" (Raine, 2001, p. 17).

En la estrofa siguiente, el yo lírico profundiza la descripción del estado emocional compartido: "There is no foothold for our solid world" (p. 17). Así, estos seres aparecen incapaces de asirse a la realidad sólida, que ha estallado en pedazos, cuestionada e interpelada en su existencia misma por la futilidad de la guerra. El término "solid" que Raine usa para describir el mundo, al igual que el adjetivo "charter'd" que Blake aplica a las calles de Londres y al Támesis, enfatiza la pérdida de toda certidumbre.

La religión, la familia tradicional, el amor, el trabajo ya no pueden dar alivio ni consuelo a la necesidad humana de trascendencia: las horas de la desgracia bélica han barrido toda certeza. Al respecto, Chiacchio y Fernández sostienen que "[p]arece no haber más certeza y las maravillas de las que el mundo se vanagloriaba no son más que ilusiones" (2014, p. 15). Por tal motivo, se multiplican en el poema las imágenes de solidez arrasada: "shattered walls", "pierce", "no foothold", "hanging Babylon", "rooms tattered", "shaken the finespun world", "tearing away our palaces". La creación de la naturaleza y la creación humana han sido devastadas por la guerra, pero la naturaleza puede revivir y reclamar su dominio. Londres revisitada por el yo lírico es el espacio de la desolación, de la angustia ante la futilidad de todo esfuerzo humano frente a la crueldad implacable de la guerra: la más destructora invención de la humanidad.

¿Es solamente la guerra lo que ha devastado el alma humana? La visión poética de Raine nos permite pensar que "London Revisited" no es solo un comentario sobre los efectos de la acción bélica en la vida urbana. El avance de la modernidad toda constituye para la poeta un ataque a la verdadera esencia de la humanidad: el tiempo, la alienación de la visión poética, la pérdida de la identidad destruyen el basamento mismo del ser. El yo lírico registra solamente seres fantasmagóricos, irreales, oníricos, del mismo modo en que su autobiografía identifica la experiencia vital de esos meses con el viaje de Orfeo al Infierno: una vivencia de escasa realidad, poco "contenido interno", el descenso de un sonámbulo a una misión impuesta, sin forma y sin historia (Raine, 1991, p. 214).

I had become, again, one of the dispossessed, one of the multitude of 'displaced persons' caught up in the great torrent which has in this century swept so many human beings away from all securities, tearing up the roots of lives.  
(p. 215)

Así, la imagen sonora predominante en el poema es el silencio, solo interrumpido por los sonidos de la naturaleza: el viento, la lluvia. Los fantasmas urbanos han perdido la voz; su devastación es un hecho consumado, y no quedan sino las ruinas para contemplar. Resulta muy distinto del yo lírico de "London": activo, vagabundo, testigo de la destrucción, un yo que se commueve ante los gritos, llantos, suspiros, voces, imprecaciones de los sujetos urbanos. La ciudad de Londres es para Blake un espacio horrioso, estridente, donde la desgracia se hace oír a las claras para denunciar su presente y su futuro. En contraste, Londres es para Raine el

día después de la catástrofe; callada como solo las ruinas pueden serlo, habitada por el resabio de la civilización a punto de ceder a la reconquista de la naturaleza. En ella, el pasado ha cesado de existir, el presente es un vacío, el futuro es un enigma.

Resulta sorprendente encontrar una identificación tan profunda entre seres y espacios en la evocación de la destrucción que azota tanto a la ciudad de Londres, transformada en ruinas, como a sus habitantes, devenidos en fantasmas. La misma Kathleen Raine (1976, p. 81) rescata la visión del mundo moderno como "waste land", es decir, la tierra baldía que presenta T. S. Eliot (1922), donde el alma se encuentra exiliada. Al igual que en el poema de Eliot, aquí se encuentra la voz de un alma que sufre, que cuestiona su propia existencia y presenta la irreabilidad de sus seres. Según Raine (1976, p. 84), la ciudad, por ser construcción humana, es el reflejo más inmediato de la condición espiritual de una civilización. Esto es lo que encontramos en esta vuelta a Londres: destrucción, incertidumbre, violencia y muerte.

Semejante identificación entre el estado de la humanidad y el estado del espacio físico se observa también en las primeras líneas del poema de William Blake, donde el caminante errante ve en los rostros y, por sobre todo, escucha en los gritos y llantos de todos a su alrededor la debilidad y la miseria, resultado de la injusticia humana. A fines del siglo XVIII, se vislumbran en Londres las consecuencias sociales de la industrialización, el crecimiento urbano acelerado y la explosión demográfica: cada vez más trabajadores se ven forzados a buscar su sustento en condiciones insalubres, arriesgando no solo su salud, sino su vida. Los huérfanos desprotegidos trabajan como deshollinadores, mientras la Iglesia desvía la mirada. Hombres desesperados ven en el ejército una posibilidad para subsistir.<sup>123</sup>

El yo lírico muestra su empatía con la ciudad de Londres en tanto que espacio humano de experiencia donde él mismo vivió y desarrolló su actividad. Según Raine (1951, p. 8), quien estudió cuidadosamente su vida y obra, Blake siempre vivió muy cerca del corazón de Londres, excepto por dos o tres años que pasó en el campo. Conocía la ciudad a la perfección y sentía con intensidad el sufrimiento del pueblo, producto del trabajo arduo. Además de la ciudad, también amó el campo, las montañas y los árboles, por lo que el poeta conoció ambos mundos (p. 10), sin privilegiar uno sobre el otro.

"London", la canción de experiencia blakeana, comienza con una descripción terrible y desesperanzada tanto de sujetos como de espacios:

I wandered through each charter'd street,  
Near where the charter'd Thames does flow  
And mark in every face I meet  
Marks of weakness, marks of woe. (Blake, 2008, p. 41)

---

<sup>123</sup> En el período 1792-1797, varios países europeos intentan contener el avance de la Francia revolucionaria. Inglaterra participa de la Primera Coalición contra Francia, por lo que es probable que quien se convierta en soldado en este momento arriesgue su vida en el campo de batalla.

La injusticia puede percibirse no solo en las personas sino en los lugares, en las calles y en el río Támesis a través de la elección del adjetivo "charter'd". La alusión a "charter" (cédula), es decir, al documento que regula la creación de una ciudad, una institución u organización comercial y otorga derechos sobre ellas, resulta en una crítica a la inequidad social. Aquí, Blake se hace eco de las ideas del filósofo político Thomas Paine, quien afirma en *The Rights of Man* (1791) que es un error considerar estas cédulas regulatorias como fuentes de derechos, ya que en realidad les quitan derechos a algunos individuos para concederlos a otros (Paine, 1998, p. 273). Las instituciones y organizaciones comerciales están instaladas en las calles de la ciudad y en las orillas del río emblemático de Londres y a las personas que las conforman también las alcanza el dolor, producto de la explotación ejercida por las instituciones mismas. La deshumanización es tal que se refleja en el espacio que habitan.

La visión de la humanidad proyectada por Blake en "London" es tan irreal como la proyectada por Raine, ya que aquí los seres humanos aparecen despedazados. Víctimas del sufrimiento causado por las injusticias políticas, sociales y económicas, hombres, mujeres y niños percibidos por el yo lírico aparecen como seres incompletos. Caras marcadas por el dolor, voces de hombres, gritos de deshollinadores, suspiros de soldados y llantos de recién nacidos se vislumbran en la descripción crítica de la realidad de fines del siglo XVIII, donde las instituciones eluden su responsabilidad de cuidado y protección especial de los más débiles, a la vez que mantienen y profundizan las injusticias que afectan a cada uno de los seres humanos, particularmente al Deshollinador, el Soldado, la Prostituta. Tanto la Iglesia, ennegrecida física y moralmente, como el Estado, bañado en sangre, son criticados no solo por sus omisiones (porque se muestran inmutables frente al sufrimiento humano) sino también por sus actos, que restringen la libertad de los hombres (dado que se vuelven corresponsables de la miseria humana). De esta manera, la culpa de las instituciones es percibida también a través de los sentidos: se vuelve visible en las manchas causadas por el hollín de las chimeneas y la sangre del Soldado derramada en las paredes del palacio.

Las instituciones no son las únicas causantes de la deshumanización: como señala Raine (1970, p. 59) en su análisis de la metáfora "the mind-forged manacles", cada individuo es en cierta medida responsable por las cadenas mentales que impiden a los hombres percibir la simplicidad de la vida y los obligan a vivir en un estado de "experiencia", en términos de Blake, causante de la muerte espiritual de los seres humanos. Estos seres vagan por la ciudad exhibiendo su miseria, en contraposición con los seres que pueden gozar de un estado de "inocencia" gracias al máximo desarrollo de su facultad imaginativa. Raine misma niega la posible identificación entre *inocencia* e *ignorancia* y califica al estado de inocencia como "unclouded, unhindered life" (1970, p. 58), es decir, un estado de plenitud vital, que no logra ser opacada ni por los sentidos, vistos como limitantes por los poetas románticos, ni por la sociedad y sus instituciones que restringen la libertad y la capacidad de percepción.

A pesar de que, según el poema, cada habitante está marcado por el dolor, el yo lírico de "London" se diferencia del resto por ser es capaz de reconocer que los males que aquejan a la sociedad de fines del siglo XVIII están forjados por los mismos individuos; es decir, que las

cadenas que los someten son producto del pensamiento de cada uno de los londinenses. Producto de la educación recibida y los valores socioculturales propios de esa sociedad, cada ser humano se transforma en esclavo y se vuelve incapaz de percibir la esclavitud. El yo lírico clama: "The mind-forged manacles I hear" [énfasis agregado] (Blake, 2008, p.41). Michael Ferber (1981, p. 323) afirma que esta concienciación es capaz de liberar al yo lírico de sus cadenas, aunque no completamente. Debido a que se commueve frente al dolor de los demás, puede ser visto como una víctima por empatía. Su capacidad de percepción lo distancia del resto de las personas que habitan, a quienes conoce profundamente a través de la conexión empática inspirada por su *imaginación*.

## Conclusiones

El recorrido a través de los sentipensares de Kathleen Raine por la ciudad de Londres, que transitamos tanto en su autobiografía como en el poema "London Revisited" analizado en este capítulo, nos invita a trazar vínculos intertextuales con la visión de la ciudad proyectada por William Blake a través de *Songs of Experience* y, en particular, "London".

A pesar del siglo que los separa, Raine identifica a Blake como su mentor poético a partir de coincidencias éticas y estéticas fundacionales respecto de la función de la poesía, así como una empatía fuera de lo común por la espiritualidad poética que caracteriza la vivencia transartística blakeana.

La distancia cronológica entre ambos poetas parece inescapable al contextuar sociohistóricamente las causas mediatas e inmediatas de la devastación urbana y social que presencian. Sin embargo, resituar el análisis hacia los efectos producidos en los sujetos humanos y su espacio urbano permite ver líneas de continuidad a través del tiempo. En ambos poemas encontramos seres que han perdido su identidad y su subjetividad para transformarse en sujetos en sujeción, individualidades anónimas, fantasmas vagantes, prisioneros que arrastran sus cadenas en una tierra muerta.

## Referencias

- Augé, M. (2000). *Los "no lugares": Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Margarita Mizraji, Trad). Gedisa.
- Bernard, P. (2009). *No End to Snowdrops*. Shepeard-Walwyn.
- Blake, W. (2008). Songs of Experience. En M. L. Johnson & J. E. Grant (Eds.), *Blake's Poetry and Designs. A Norton Critical Edition. Second Edition* (p.41). Norton & Company.
- Bowra, M. (1950). *The Romantic Imagination*. Oxford University Press.

- Chiacchio, C. y Fernández, S. (2014). Kathleen Raine: Una poeta de modulaciones, resonancias metafísicas e intimaciones visionarias. *Nueva Revista del Pacífico*, 0(60), 6-17. <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/4>
- Ferber, M. (1981). London and its Politics. *ELH*. 48(2), 310-338. <https://doi.org/10.1215/00138458-48-2-310>
- Grubb, F. (1965). *A Vision of Reality*. Barnes and Noble.
- Mills, R. (1967). *Kathleen Raine. A Critical Essay*. William B. Eerdmans.
- Montezanti, M. (2013). Poesía, Arte y Naturaleza en Kathleen Raine. *Gramma* 24(51), 11-24.
- Paine, T. (1998). *Rights of man; Common sense; and other political writings* (M. Philp, Ed.). Oxford University Press.
- Raine, K. (1951). *William Blake*. Longmans, Green & Co.
- Raine, K. (1970). *William Blake*. Thames & Hudson Ltd.
- Raine, K. (1976). Waste Land, Holy Land. En B. Keeble (Ed.) (1982). *The Inner Journey of a Poet and other papers by Kathleen Raine* (pp.80-98). George Braziller.
- Raine, K. (1991). *Autobiographies*. Skoob Books.
- Raine, K. (2001). *The Collected Poems of Kathleen Raine*. Counterpoint.

## CAPÍTULO 8

### Un recorrido por los espacios creados en *An Artist of the Floating World*, de Kazuo Ishiguro

Dolores Aicega y Mercedes Vernet

Kazuo Ishiguro nació en Nagasaki, Japón, en 1954, nueve años después de que la ciudad sufriera un ataque nuclear de consecuencias devastadoras en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Cabe recordar que esta guerra, que se desarrolló durante los años 1939-1945, enfrentó a la alianza del Eje (Japón, Alemania e Italia) contra los Aliados (EE.UU., Gran Bretaña y Rusia) y que, sobre el final de la guerra, EE.UU. arrojó bombas nucleares sobre dos ciudades japonesas –Nagasaki e Hiroshima– en un ataque que resultó decisivo para la derrota del Eje. Una vez finalizada la guerra, EE.UU. ocupó Japón durante el período 1945-1952, en lo que constituyó la primera ocupación del estado-isla por una potencia extranjera desde el Período Edo (1603-1868). El impacto cultural resultante es uno de los subtemas de la novela *An Artist of the Floating World*, en la que el devenir de los personajes transcurre en un mundo cambiante, marcado por los choques culturales entre el Japón tradicional y las ideas occidentales que inundan el Japón de la postguerra.

En el año 1960, cuando Ishiguro tenía cinco años, la familia se mudó a Surrey, Inglaterra, donde su padre, oceanógrafo e investigador, comenzó a trabajar para el gobierno británico en el desarrollo de campos de petróleo en el Mar del Norte. A partir de ese momento, la vida del autor ha transcurrido enteramente en el Reino Unido, donde creció, estudió y formó su familia, y donde vive hasta el día de hoy. Ishiguro estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Kent (Canterbury), luego suspendió sus estudios y comenzó a escribir ficción alrededor de los veintiún años. Hizo trabajo comunitario en Glasgow, Escocia, y trabajó con personas en situación de calle (*homeless*, en inglés) en Londres antes de anotarse en el Programa de Escritura Creativa de la Universidad de East Anglia, donde tuvo como tutores a Angela Carter y Malcolm Bradbury. En 1982 publicó su primera novela, *A Pale View of Hills*, con gran recepción por parte del público y la crítica, y a partir de allí pudo dedicarse por completo a la escritura. En esa misma época, se convirtió en ciudadano británico. Desde entonces, ha publicado ocho novelas y un libro de cuentos, además de escribir libretos para cine y televisión, y ha ganado numerosos premios y reconocimientos incluyendo el Man Booker Prize (1989) y el Premio Nobel de Literatura (2017).

Cuando se piensa en la vida de Ishiguro, cabe preguntarse cuál es el hogar de este autor cuya vida ha transcurrido entre Japón y Gran Bretaña. En efecto, este es un interrogante frecuente en las notas periodísticas, análisis, entrevistas y reportajes publicados en los medios de

comunicación a partir del surgimiento de Ishiguro en la escena literaria inglesa a principios de la década de 1980. La combinación del nombre japonés y la prosa en inglés resultaban desconcertantes en esos primeros años. Barry Lewis (2000), en su estudio sobre el escritor, reflexiona que el hogar de Ishiguro no es ni japonés ni inglés y que es una de las tantas personas desplazadas del siglo XX, cuyo hogar se encuentra en algún punto “entre la partida y la llegada, la nostalgia y la anticipación” (p. 1 [traducción propia]). Más recientemente, Rebecca Suter (2020) considera que la experiencia de crecer entre dos culturas juega un rol central en la creación literaria de Ishiguro, y que ha sido fundamental en la construcción de una obra que permanentemente juega con las expectativas de lectores y críticos acerca de las filiaciones culturales y étnicas del autor. A propósito de estas cuestiones, Ishiguro ha expresado que si bien Japón es muy importante para él, el suyo es un Japón que existe solo en su mente, ya que pasó gran parte de su vida recordándolo e imaginándolo (Shaffer y Wong, 2008). Este autor, que trabajó con *homeless* en Glasgow y Londres, también es, en alguna medida, *homeless*. Como señala Ishiguro en una entrevista con el escritor japonés Kenzaburo Oe, “No tenía un rol social, porque no era un inglés muy inglés, y no era un japonés muy japonés tampoco... No tenía un rol claro, ni una sociedad ni un país acerca del cual hablar o escribir. La mía no era la historia de nadie” (Ishiguro y Oe, 2008, p. 58 [traducción propia]).

La novela en la que se centra este capítulo, *An Artist of the Floating World —Un Artista del Mundo Flotante*, en su traducción al español— (en adelante, *AFW*) fue publicada por primera vez en 1986 y es la segunda novela de Ishiguro. El primer trío de novelas, que se completa con *A Pale View of Hills* (1982) y *The Remains of the Day* (1989), tiene fuertes afiliaciones entre sí y forma lo que podría entenderse como un entramado temático profundo: las tres obras giran alrededor de personajes que, hacia el ocaso de sus vidas, miran atrás y descubren que han malgastado sus esfuerzos. Esto ha llevado a Ishiguro a declarar que las tres novelas son, en realidad, tres intentos por escribir el mismo libro o, en palabras de Del Ivan Janik, “*The Remains of the Day* lleva a la perfección lo que Ishiguro había intentado en sus novelas anteriores, *A Pale View of Hills* (1982) y *An Artist of the Floating World*” (1995, p.166 [traducción propia]).

Al igual que el resto de las novelas de Kazuo Ishiguro, *AFW* se desarrolla en una ciudad imaginaria, en este caso, se trata de algún lugar del Japón hacia finales de los años 1940. Esta elección le otorga al autor la libertad de crear y recrear un Japón “hecho de retazos, recuerdos, especulación e imaginación” (Mason e Ishiguro, 1989, p. 341 [traducción propia]). Además, la creación de este paisaje imaginario lo libera de la obligación de cotejar cada escenario con sitios reconocibles de la ciudad y evita una lectura de la novela como testimonio de la devastación de la posguerra. En este sentido, Ishiguro ha expresado que no espera que el texto sea considerado como una descripción fiel de la realidad de Tokio en esos años (p. 340 [traducción propia]).

La creación de una ciudad para la novela aleja al texto de cualquier intento de verosimilitud y se combina con otras estrategias que permiten concebirla como novela posmoderna. Tal como señala Rebecca Suter, la elección de diseñar un espacio ficticio, a partir de los recuerdos vagos del autor, incide en la construcción de la trama narrativa ya que posibilita la utilización de un

narrador poco confiable lo cual es, en sus palabras, “una técnica que yace en el corazón de la visión artística de Ishiguro” (2020, p. 29 [traducción propia]).

AFW narra la historia de Masuji Ono, un pintor caído en desgracia que ha dedicado su vida y su obra a la causa del Imperio japonés derrotado en la Segunda Guerra Mundial. En su vejez, Ono descubre que sus esfuerzos han sido en vano ya que las ideas por las que luchó han fracasado. En este contexto, Ono puede verse como un desplazado en sentido metafórico, una persona que no encaja con los nuevos modos de vida y las ideas occidentales que triunfan en el Japón de la posguerra. Estas derrotas, pérdidas y sufrimientos no son narradas de forma directa, sino que, como señala Timothy Wright (2014, p. 62), se encuentran enterradas en los silencios de las cavilaciones del pintor y tienen que ser traídas a la superficie por los esfuerzos interpretativos de la lectura. Cabe aclarar que la novela entera está conformada por entradas en el diario del artista anciano, quien elige aquello que cuenta y aquello que oculta.

La trama de la novela se ubica entre los años 1948 y 1950 cuando Ono, a pesar de haber evitado ser juzgado por su contribución al Imperio y la delación de Kuroda, teme que su pasado perjudique las negociaciones por el matrimonio de su hija Noriko. Si bien los años de la posguerra marcan el presente narrativo de la novela, Ono recupera memorias y acontecimientos pasados a través de los cuales narra su ascenso y caída. Contra la voluntad de su padre, un hombre de negocios que asociaba el arte a la pobreza y a la holgazanería, Ono decide dedicarse al arte incluso luego de que su padre quemara sus pinturas juveniles. Así, en la década de 1920 y luego de hacer sus primeras experiencias como pintor en el estudio de Takeda, Ono se une al estudio del maestro Seiji Moriyama (Mori-san) donde se convierte en un adherente a la tradición del Mundo Flotante en el arte japonés. Sin embargo, Matsuda, un enigmático personaje que le abre los ojos a las circunstancias cambiantes de la política japonesa en la década del ‘30 y lo recluta para la causa nacionalista, influye drásticamente en la concepción del arte de Ono, quien comienza a plasmar sus ideas políticas a favor del Imperio japonés en sus pinturas. Estos cambios son advertidos y rechazados por su maestro. La oposición de Mori-san, sumada a una conciencia social emergente, llevan a Ono a comprometerse políticamente y convertirse en un artista de propaganda para el emperador. Sigue un período de éxito para el pintor y la crisis con China lo encuentra rodeado de seguidores y posters de propaganda en su posada predilecta. Después de la guerra, Ono pasa al ostracismo y, con la ocupación estadounidense, tiene miedo de quedar expuesto como un criminal de guerra por haber delatado a Kuroda, su alumno más talentoso, haber causado la destrucción de su obra y, fundamentalmente, por haber promovido un régimen corrupto y derrotado.

En este breve recorrido por la vida de Ono, se pueden identificar algunos momentos en los que la vida del personaje da un giro, se trata de una serie de sucesos centrales de la trama que permiten marcar un antes y un después en la narración. Estos acontecimientos decisivos pueden concebirse a partir de lo que el teórico ruso Mijail Bajtín denomina *cronotopo del umbral*. En efecto, en las obras literarias se conjugan las relaciones espaciales y temporales de una manera peculiar. Bajtín toma el término “cronotopo” (literalmente, tiempo-lugar) del campo de las ciencias matemáticas para aludir a esa fusión esencial entre tiempo y espacio, asimilados artísticamente

en una novela. En su ensayo de 1938, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", Bajtín afirma:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (1985, pp. 237-238)

El cronotopo es entendido como una categoría tanto de la forma como del contenido de la obra literaria ya que determina el género y la imagen del personaje a encontrar. Bajtín distingue una variedad de cronotopos que conjugan descripciones espaciales y temporales. Entre ellos, se encuentran el *cronotopo del camino*, presente en la novela griega, que se asocia con el género de aventuras y de la prueba, y el *cronotopo del castillo*, ligado, por ejemplo, a las novelas góticas. En distintas novelas, lxs lectorxs pueden identificar los cronotopos descritos por Bajtín o descubrir nuevos cronotopos, o incluso elementos de diversos cronotopos pueden estar presentes en un mismo texto ficcional. De la misma manera, lxs personajes adquieren ciertas características según el cronotopo de la novela. Por ejemplo, el cronotopo del umbral, también desarrollado por Bajtín, incluye personajes cuyas vidas se alteran al cruzar el umbral. Los espacios donde se desarrollan los acontecimientos cambian drásticamente una vez que los personajes cruzan el umbral.

Para el análisis del espacio en *AFW* resulta interesante profundizar la reflexión sobre el cronotopo del umbral, ya que está "impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa" (p. 399). Este cronotopo se asocia con la crisis y la ruptura, con una decisión que puede cambiar el curso de los acontecimientos. En esta novela, el cronotopo del umbral cobra una importancia temática ya que, al igual que el resto de los cronotopos, es un organizador de los acontecimientos argumentales. Los distintos umbrales que atraviesa Ono a lo largo de los años cambian el rumbo de su vida y los espacios que habita. Se pueden distinguir al menos tres umbrales en la vida artística de Ono, que determinan cambios radicales. Cada uno de estos acontecimientos están marcados por la destrucción de obras pictóricas propias o ajenas: en primer lugar, la quema que realiza su padre de las pinturas compuestas en su juventud temprana, buscando evitar que Ono se dedique a las artes; en segundo lugar, la desaparición de las pinturas de Ono consideradas como "disidentes" por Mori-san, quien las hace desaparecer y causa su alejamiento del mundo flotante; y, por último, aquella quema de la que él mismo es responsable luego de acusar a su discípulo privilegiado, Kuroda, de traicionar los cánones impuestos por Ono.

Se trata de tres escenas cargadas de emotividad ya que en todas ellas la destrucción de las obras implica el desvanecimiento de un estilo de vida, la ruptura de vínculos afectivos fuertes y la búsqueda de nuevos horizontes, de manera voluntaria o forzosa. En todos los casos, existe una diferencia marcada entre los tiempos anteriores y posteriores al umbral, que lleva a lxs personajes a habitar nuevos espacios. A continuación, exploramos el contraste entre el espacio del

mundo flotante, habitado por Ono cuando es un artista en formación, y los espacios ocupados a partir de su consagración como artista influyente del Imperio. En otras palabras, nos ocuparemos del cambio de espacios que se presenta en el momento que Ono cruza el segundo umbral mencionado más arriba.

El mundo flotante, que forma parte del título, hace referencia al término budista “*ukiyo*” que denota el carácter transitorio de todas las cosas y el mundo ilusorio y efímero que es necesario trascender para alcanzar el verdadero conocimiento. A partir de la era Edo (1600-1868), sin embargo, el mundo flotante se asocia específicamente con los placeres que pueden encontrarse en los distritos donde músicos, artistas y prostitutas ejercen sus oficios a espaldas del shogunato, es decir, el gobierno militar japonés, en distritos urbanos como Yoshiwara en Edo<sup>124</sup> y Shimabara en Kyoto<sup>125</sup>. Por otra parte, el mundo flotante alude al arte, especialmente en la pintura, que surge a partir de ellos. El estilo *ukiyo-e*, que significa literalmente “imágenes del mundo flotante”, emerge en la segunda mitad del siglo XVIII y mantiene enorme popularidad hasta comienzos del siglo XX. Se trata de grabados a color realizados sobre bloques de madera que retratan escenas de la vida cotidiana en Japón y que tuvieron gran circulación gracias a que eran económicos y de fácil reproducción<sup>126</sup> (Lewis, 2000). Entre los artistas más reconocidos del estilo *ukiyo-e* se encuentran Ishikawa Moronobu, Masanobu Okumara, Sukenobu Nishikawa; y más tarde Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai y Ando Hiroshige.

En la novela de Ishiguro, el mundo flotante aparece aludido de distintas maneras. Por un lado, en sus años de juventud, Ono ingresa a un estudio dirigido por el Sensei Seiji Moriyama (Mori-san), donde aprende el arte del *ukiyo-e* junto con un grupo de jóvenes artistas. Mori-san busca combinar el arte del grabado japonés tradicional con elementos del arte europeo: colores apagados, escenas nocturnas y una atmósfera que permita expresar la melancolía de la vida en el distrito de los placeres.

Para lograr que sus discípulos alcancen sus cánones estéticos, Mori-san los conduce a vagar por el mundo de los placeres efímeros que luego reflejarán en sus pinturas. La fusión entre arte y estilo de vida es recordada por Ono en su vejez:

His influence over us was not, of course, confined merely to the realms of painting. We lived throughout those years almost entirely in accordance with his val-

---

<sup>124</sup> Edo, además de referir al período 1600-1868 en la historia de Japón, es el nombre que ostentó la ciudad de Tokio hasta el año 1868.

<sup>125</sup> El sitio de aprendizaje del japonés (y otras lenguas orientales) wabasi.com hace el siguiente comentario acerca del uso actual del término: “Aunque ahora es una palabra que no se usa mucho, muchos la recordarán de la película de ‘El viaje de Chihiro’, puesto que el lugar en el que la protagonista trabaja es un ‘ukiyo’. Literalmente significa “浮 – flotar” y “世 – mundo/sociedad”, aunque también suele interpretarse como “vida que dura poco”. Esta palabra se usaba para referirse a la vida en la época Edo japonesa, donde la gente solía escapar de las presiones de la vida y del estado samurai a través del teatro, casas de té, etc.”

<sup>126</sup> Para mayor información y ejemplos del estilo *ukiyo-e*, puede verse la página web del Museo de Alberto y Victoria: <https://www.vam.ac.uk/articles/japanese-woodblock-prints-ukiyo-e>.

ues and lifestyle, and this entailed spending much time exploring the city's 'floating world' — the night-time world of pleasure, entertainment and drink which formed the backdrop for all our paintings. I always feel a certain nostalgia now in recalling the city centre as it was in those days; the streets were not so filled with the noise of traffic, and the factories had yet to take the fragrance of seasonal blossoms from the night air. (Ishiguro, 2021, pp. 144-145)

La belleza del mundo nocturno de los placeres deriva, en cierta medida, de su carácter efímero y ajeno a la realidad político-social de Japón. Luego de tomar conciencia de las circunstancias que trascienden la villa de Mori-san, la percepción de Ono del mundo flotante cambia. Siguiendo a Wright (2014), el mundo flotante, por ser indiferente a las realidades estructurales de Japón, pasa a estar asociado, en la mente de Ono, "a una conciencia privada e individualista que debe ser trascendida" (p.65 [traducción propia]). En una de sus últimas conversaciones con Mori-san, Ono se atreve a expresar su nueva visión del arte y del rol del artista en la sociedad:

'I have learnt many things over these past years. I have learnt much in contemplating the world of pleasure, and recognizing its fragile beauty. But I now feel it is time for me to progress to other things. Sensei, it is my belief that in such troubled times as these, artists must learn to value something more tangible than those pleasurable things that disappear with the morning light. It is not necessary that artists always occupy a decadent and enclosed world. My conscience, Sensei, tells me I cannot remain forever an artist of the floating world.'

(Ishiguro, 2021, pp. 179-180)

Aquí, Ono se muestra consciente de que su arte lo ha separado de los problemas del Japón moderno: la pobreza, la corrupción política y un fuerte sentido de decadencia. En lo que considera un acto de valentía, Ono ha comenzado a crear arte inspirado políticamente que marca un regreso al estilo japonés tradicional de líneas gruesas y colores estridentes. Estas son las obras que su maestro Mori-san hace desaparecer cuando las descubre, ya que no acepta que su pupilo se aleje del arte del mundo flotante.

El encuentro con Matsuda y la destrucción de sus pinturas mueven a Ono a dejar atrás el espacio gobernado por Mori-san. Este giro en su vida constituye un punto de inflexión en la novela ya que posibilita su función pública y la formación de su familia, según la propia mirada del artista, quien ensalza su propia figura.

El ascenso artístico, político y social se describe minuciosamente a través de la información que Ono narrador selecciona con extremo cuidado al construir su autorretrato durante los cuatro momentos en que escribe su diario. Una y otra vez rescata comentarios ajenos, como los de sus discípulos y vecinos, que magnifican su figura. Según su propia narración, las fortalezas de Ono son fácilmente percibidas por el resto de la sociedad local. Así, por ejemplo, recuerda su primer encuentro con Saito, su futuro consuegro, quien lo saluda con estas palabras: "So you are Mr Ono,' he remarked. 'Well now, this is a real honour. A real honour to have someone of your stature here in our neighbourhood" (p.131).

No es casual que el primer recuerdo evocado por Ono sea la compra de la casa, cuya descripción evoca las virtudes y los logros alcanzados antes de la guerra, tanto en los ámbitos personal y social como en el profesional. En otras palabras, la superioridad de Ono se pone de manifiesto desde el comienzo de la novela, gracias a la majestuosidad y ubicación privilegiada de su casa, características que la distinguen de las casas circundantes.

If on a sunny day you climb the steep path leading up from the little wooden bridge still referred to around here as ‘the Bridge of Hesitation’, you will not have to walk far before the roof of my house becomes visible between the tops of two gingko trees. Even if it did not occupy such a commanding position on the hill, the house would still stand out from all others nearby, so that as you come up the path, you may find yourself wondering what sort of wealthy man owns it. (p. 7)

A través de su descripción, Ono invita a relacionar la superioridad de la casa con la superioridad económica de su dueño ya que una propiedad semejante debe de ser habitada por un hombre rico. Más adelante, sin embargo, niega la posesión de una fortuna material y la atribuye al dueño anterior de la casa, uno de los hombres más respetados e influyentes de la ciudad. No fueron sus ingresos moderados los que le permitieron adquirir una casa tan imponente sino su superioridad ética, al ganar la subasta de prestigio organizada por las herederas del dueño anterior. Entonces, la relación explícita que establece Ono entre el espacio y la riqueza material de su habitante anterior sugiere también un paralelismo entre la casa, soberbia y majestuosa, y su actual dueño, Ono, artista de prestigio sin igual. De esta manera, se reemplaza la superioridad económica por la ética, lo que le permite a Ono reafirmar sus cualidades, aunque no especifica qué atributos causaron la decisión en su favor durante la subasta. Lo que afirma Ono es que los cuatro candidatos habían sido seleccionados “on grounds purely of good character and achievement” (p.8).

La casa entonces puede ser leída como un fiel reflejo de la imagen que Ono construye de sí mismo durante el relato. Tal identificación se refuerza por sus hábitos: a menudo Ono se descubre a sí mismo vagando por las habitaciones de la casa, hecho que se replica en los recorridos sin rumbo preciso por sus recuerdos mientras escribe el diario. Tal como señala Suter (2020, p. 66), durante el proceso de escritura Ono se detiene casualmente en diferentes acontecimientos del pasado, dejándose llevar por diversas asociaciones lógicas que son introducidas como digresiones inintencionadas.

Mantener esta correspondencia entre la casa y Ono permite concebir las áreas de la casa destrozadas por los bombardeos como símbolos de las pérdidas familiares. Su único hijo varón muere siendo joven aún, durante la guerra que Ono mismo impulsó desde su función pública. Ono recuerda fugazmente una escena durante la ceremonia que realizan luego de que llegaran las cenizas de su hijo. Curiosamente, el dolor de su muerte no es el centro del relato, sino que su sufrimiento queda enterrado en sus silencios. Ono se centra, en cambio, en la conversación

que entabla con Suichi, su yerno, quien expresa duras críticas hacia quienes enviaron a la muerte a los jóvenes.

Por otro lado, Ono deja entrever que su esposa fue asesinada por la explosión de una bomba que azotó la ciudad. El relato narra detalladamente la visita de una de las dueñas anteriores de la casa, quien acude a él para darle el pésame por la pérdida de su esposa e hijo. La descripción pormenorizada de la visita menciona las muertes al pasar y luego se centra en los daños materiales de la casa y el dolor que le causan a la antigua dueña.

The house had received its share of the war damage. Akira Sugimura had built an eastern wing to the house, comprising three large rooms, connected to the main body of the house by a long corridor running down one side of the garden. This corridor was so extravagant in its length that some people have suggested Sugimura built it —together with the east wing— for his parents, whom he wished to keep at a distance. The corridor was, in any case, one of the most appealing features of the house; in the afternoon, its entire length would be crossed by the lights and shades of the foliage outside, so that one felt one was walking through a garden tunnel. The bulk of the bomb damage had been to this section of the house, and as we surveyed it from the garden I could see Miss Sugimura was close to tears. By this point, I had lost all my earlier sense of irritation with the old woman and I reassured her as best I could that the damage would be repaired at the first opportunity, and the house would be once more as her father had built it. (Ishiguro, 2021, p. 11)

Tal como promete, Ono trata de reparar la casa durante su vejez, una y otra vez. Se trata de un proceso lento en el que se embarca ocasionalmente y que también encuentra un eco en su proyecto de escritura, en el cual revisita el pasado para “reparar” su presente, como un intento por evitar el fracaso de las negociaciones matrimoniales de su hija. El acto de recordar en tanto reparación de su pasado puede asimilarse, entonces, al acto de reparación material de la vivienda. Este breve análisis de la casa de Ono permite reforzar la identificación entre la casa y el narrador con el objetivo de destacar sus méritos sociales y artísticos y de sacar a la luz el sufrimiento que intenta esconder.

Otro espacio central que Ono habita —y que también es testigo de su jerarquización social— es el barrio de vida nocturna. La imagen que construye el relato de Ono es la de un barrio lleno de restaurantes y bares, donde la gente se junta a comer, beber y conversar, donde el tumulto es tal que incluso las calles y veredas están inundadas de gente. Hay tanto bullicio que los autos no pueden pasar y las bicicletas deben empujarse con dificultad.

On the warmer evenings particularly, the area would fill with people strolling unhurriedly from bar to bar, or just standing talking in the middle of the street. Cars had ceased to venture through and even a bicycle could only be pushed with difficulty past those throngs of uncaring pedestrians. (p.24)

Este recuerdo idealizado está asociado a cuestiones que van más allá de las características propias del barrio. Ono lo llama “our pleasure district”, en referencia al hecho de que era la zona que frecuentaba en sus años de prestigio como pintor del Imperio. Ono lo diferencia del espacio que habitaba en la época de artista en formación, bajo el ala de Mori-san.

I say ‘our pleasure district’, but I suppose it was really nothing more than somewhere to drink, eat and talk. You would have had to go into the city centre for the real pleasure quarters – for the geisha houses and theatres. For myself though, our own district was always preferable. (p. 24)

Ono se detiene particularmente en la descripción del bar Migi-Hidari (“derecha-izquierda”, en español). Este bar es más espacioso que el resto de los establecimientos de la zona, está bien atendido por numerosas meseras y Ono menciona haber contribuido a su éxito. La referencia a la magnitud del lugar y su propio rol como una suerte de benefactor del Migi-Hidari, son fuentes de orgullo para Ono y contribuyen a la construcción de una imagen de sí mismo como una figura importante de la época. El relato es reforzado por el hecho de que Ono y sus discípulos tenían una mesa reservada para ellos en un espacio preponderante del bar y que allí se reunía la élite de su escuela. Estos recuerdos ponen de manifiesto la centralidad de cuestiones como el orgullo, el prestigio y las jerarquías en el discurso de Ono, aunque en el caso de la atención a las jerarquías es una cuestión que le atribuye a sus alumnos, “there existed a strong sense of hierarchy among my students” (p.24).

Asimismo, Ono recuerda que alrededor de la mesa del bar, él y sus discípulos solían brindar discursos, y cita dos ejemplos. El primero es un discurso propio en el que Ono desarrolla la idea de que la fama y el prestigio llegan a quienes trabajan arduamente, no para obtenerlos, sino con el fin de lograr un trabajo bien hecho: “they all listened solemnly as I recounted my view on how influence and status can creep up on someone who works busily, not pursuing these ends in themselves, but for the fact of performing his tasks in the best of his ability” (pp. 24-25). Tratándose de palabras dichas por Ono en la cúspide de su carrera, se entiende que aplican a sí mismo y que él concibe su propio éxito como una recompensa a su trabajo desinteresado, que llega sorpresivamente tal como sugiere el verbo “creep”. El segundo discurso rememorado por Ono cita las palabras de Kuroda, su alumno más destacado, al cual Ono delata por traidor frente a las autoridades un tiempo después. Según el recuerdo de Ono, en su discurso, Kuroda elogia al maestro por su modestia, reconoce que su fama se extiende más allá del arte a todas las esferas de la vida social y presagia un futuro de mayor prestigio y honor para Ono.

‘I have suspected for some time that Sensei was unaware of the high regard in which he is held by people in this city. Indeed, as the instance he has just related amply illustrates, his reputation has now spread beyond the world of art, to all walks of life. But how typical of Sensei’s modest nature that he is unaware of this. How typical that he himself should be the most surprised by the esteem accorded to him. But to all of us here it comes as no surprise. In fact, it may be

said that respected enormously as he is by the public at large, it is we here at this table who alone know the extent to which that respect still falls short. But I personally have no doubt. His reputation will become all the greater, and in years to come, our proudest honour will be to tell others that we were once the pupils of Masuji Ono.' (p. 25)

El pasaje encierra una buena dosis de ironía. Por un lado, en contraste con las palabras de Kuroda, y a pesar de sus propios esfuerzos por mostrarse modesto, Ono se construye a lo largo de la novela como un ser vanidoso con una conciencia exagerada de su propio rol en la historia. Por otra parte, el futuro enfrenta a Ono con la deshonra y la vergüenza, y las glorias del pasado pasan a ser aspectos de su vida a ocultar de la mirada de los demás.

El barrio de los placeres corre una suerte similar. Al comienzo de la narración, toda la zona está en ruinas como consecuencia de la guerra. Como señala Ono "nothing really remains of our old pleasure district" (p.23). Los bares han cerrado, la gente se ha marchado, y el barrio es un desierto de ruinas y escombros, en parte por los bombardeos de la guerra y en parte porque después de la guerra el gobierno tiró abajo lo poco que quedaba en pie. Lo único que perdura del antiguo barrio de Ono es el bar de la Sra. Kawakami, que ella mantiene abierto con creciente dificultad. A diferencia del Migi-Hidari, se trata de un lugar pequeño y sin pretensiones. Ono describe el bar como un lugar agradable en el que no se nota el paso del tiempo: "my impression is that her little place looked much the same that first night as it does today" (p. 26). La Sra. Kawakami hace un esfuerzo por mantener el ánimo y la esperanza de que en el futuro el barrio vuelve a surgir. Sin embargo, el paisaje alrededor del bar es pura desolación y Ono relata que para ella es como vivir en medio de un cementerio.

Así como el barrio ha sufrido los embates de la guerra, la Sra. Kawakami ha envejecido y parece como si algo se hubiera roto dentro de ella. Resulta interesante la empatía que despierta este personaje en Ono, quien se compadece de todos los seres queridos que la dueña del bar ha perdido en la guerra: "Before the war, she may still have passed for a "young woman", but since then something inside her seems to have broken and sagged. And when one remembers those she has lost in the war, it is hardly any wonder" (p. 23). Ono, que parece incapaz de expresar ningún sentimiento en relación con la pérdida de su mujer y de su hijo, sin embargo parece sentir compasión por la Sra. Kawakami.

El barrio de los placeres es una metáfora del devenir de la historia de Ono y la de Japón, una metáfora en la que se sintetizan los horrores de la guerra, con su sed voraz de aniquilación que arremete sin piedad destruyendo lugares y vidas humanas y dando paso a la desolación de la pérdida y la muerte. Lo que antes era alegre despreocupación es ahora un páramo desolado.

En su concepción filosófica, *ukiyo*, el mundo flotante, evoca el mundo efímero y transitorio que es necesario trascender para alcanzar el verdadero conocimiento. Ahora bien, si se entiende lo efímero y transitorio como las características salientes del mundo flotante, es posible extender el mundo flotante a un espacio geográfico mayor que el distrito de las geishas y teatros. Todo el Japón que conoce y atesora Ono se desvanece: los espacios, los hábitos y los ideales fluctúan

dando paso a una nueva configuración del espacio y la sociedad japonesa. Entonces, es necesario transcederlos para alcanzar el verdadero conocimiento. Es posible preguntarse si el camino que recorre Ono lo conduce hacia un conocimiento verdadero. En este sentido, ¿es posible interpretar los errores de Ono como muestras de un estado de confusión que lo hace perseguir falsas ideas de prestigio y orgullo? Por otra parte, ¿puede pensarse que a medida que transcurre el tiempo y las pérdidas, Ono pueda haber alcanzado un nivel mayor de conciencia? La conversación final de Ono con Matsuda parece sugerir estas posibilidades. Allí, Ono reconoce que en su juventud fue ingenuo, que no tenía ideas claras y que era ignorante de lo que pasaba más allá de su contexto inmediato. Al mismo tiempo, ambos personajes reconocen en sí mismos cierto valor y energía para perseguir sus ideas, aunque estas fueran equivocadas. Certo aire de indulgencia se percibe en la escena y ambos personajes parecen en paz. La vida, por otra parte, es generosa con Ono, que ha logrado casar a su hija Noriko según sus planes y se encuentra esperando el nacimiento de dos nuevos nietos.

El presente de Ono se encuentra en concordancia con el estado actual del antiguo barrio de los placeres. En la escena final de la novela, que transcurre en 1950, Ono posa la mirada sobre el aspecto presente del barrio, que se ha llenado de edificios de oficinas. A pesar del cambio radical de un pasado nocturno a esta nueva vida diurna y bulliciosa, Ono parece encontrar cierta continuidad en la presencia de estos jóvenes oficinistas que se encuentran en la calle y paran a conversar y reír. El lugar donde estaba emplazado el Migi-Hidari, es ahora un estacionamiento y una especie de plaza seca con un banco. Ono contempla con satisfacción la ciudad reconstruida y parece estar en paz con su pasado.

I smiled to myself as I watched these young office workers from my bench. Of course, at times, when I remember those brightly-lit bars and all those people gathered beneath the lamps, laughing a little more boisterously perhaps than those young men yesterday, but with much the same good-heartedness, I feel a certain nostalgia for the past and the district as it used to be. But to see how our city has been rebuilt, how things have recovered so rapidly over these years, fills me with genuine gladness. Our nation, it seems, whatever mistakes it may have made in the past, has now another chance to make a better go of things. One can only wish these young people well. (p. 218)

La reflexión final es un contrapunto entre la melancolía y la esperanza, en ese punto de encrucijada de posibilidades que siempre constituye el tiempo presente.

## Conclusiones

A partir de la concepción del cronotopo del umbral, se ha intentado en este capítulo recorrer los espacios habitados por Ono antes y después de abandonar a su maestro del mundo flotante, Mori-san. El umbral que atraviesa Ono determina cambios de diversa índole. El cambio que se

percibe en primer lugar es el de su status, ya que pasa de ser pupilo de un sensei prestigioso como Mori-san a ser él mismo sensei, una figura influyente en el ámbito de las artes y de la función pública. Su estilo pictórico varía al dejar de inspirarse en los placeres efímeros del mundo nocturno para inspirarse en la realidad político-social de Japón.

Fundamentalmente, el momento de pasaje implica que Ono comience a habitar un espacio propio, a diferencia de la villa compartida con otros discípulos de Mori-san. Este espacio, tal como sugiere el análisis, se convierte en espejo de la figura del artista consagrado, testigo de su superioridad en tanto artista, figura pública y cabeza de familia. A pesar de que intenta ocultarlo, la casa también se convierte en testimonio de su dolor y de la devastación que lo azota a él y al resto de la comunidad. De la misma manera, el barrio de los placeres también refleja la destrucción de la posguerra.

El recorrido por estos espacios intenta reflexionar sobre cómo tiempo y espacio se conjugan para dar cuenta de cuestiones tales como lo humano, la pérdida y la guerra. En otras palabras, los saltos en el tiempo y los cambios de escenarios permiten vislumbrar, en repetidas ocasiones, un antes y un después del pasaje por cada umbral en la vida de Ono, que se conjuga con un antes y un después en la vida política y social de Japón.

## Referencias

- Bajtín, M (1985). *Teoría y Estética de la Novela. Trabajos de Investigación*. (H. Kriúkova y V. Cazcarra, Trad.). Taurus.
- Janik, D.I. (1995). No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel. *Twentieth Century Literature*, 41(2), 160–189. <https://doi.org/10.2307/441645>
- Ishiguro, K y Oe, K. (2008) The Novelist in Today's World: A Conversation. En B. Shaffer y C.F. Wong (Eds.). *Conversations with Ishiguro*. University of Mississippi. (pp. 52-65)
- Ishiguro, K. (2017). *Un Artista del Mundo Flotante* (Trad. A. L. Hernández Francés). Anagrama.
- Ishiguro, K (2021). *An Artist of the Floating World*. Faber.
- Mason, G. e Ishiguro, K. (1989). An Interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 30(3), 335–347. <https://doi.org/10.2307/1208408>
- Lewis, B. (2000). *Kazuo Ishiguro*. Manchester University Press.
- Shaffer, B. y Wong, C. F. (Eds.) (2008). *Conversations with Ishiguro*. University of Mississippi.
- Suter, R. (2020). *Two-world Literature: Kazuo Ishiguro's Early Novels*. University of Hawai'i Press.
- Wright, T. (2014). No Homelike Place: The Lesson of History in Kazuo Ishiguro's "An Artist of the Floating World." *Contemporary Literature*, 55(1), 58–88. <http://www.jstor.org/stable/43297947>

# CAPÍTULO 9

## Crítica y complicidad: la vinculación doble de la fotografía en *The Cutting Room*

Camila M. Yáñez Lizasoain

### Crítica y complicidad

Los diferentes campos culturales posmodernos, tales como el cine, la literatura y la fotografía, critican el *statu quo*, intentan desnaturalizar los rasgos dominantes de nuestro modo de vida e intervienen críticamente en el sistema capitalista, pero la cultura posmoderna es doble,<sup>127</sup> ya que está inextricablemente ligada a la complicidad, incapaz de escapar del poder y la dominación que intenta criticar. A esta contradicción, la autora Linda Hutcheon (1989) la denomina “crítica cómplice”: una forma de crítica que desafía la ideología, pero siempre de manera autoconsciente, es decir que legitima la cultura al mismo tiempo que la subvierte o, en palabras de la autora:

Postmodernism manifests itself in many fields of cultural endeavor—architecture, literature, **photography**, film, painting, **video**, dance, music, and elsewhere. In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or ‘highlight,’ and to subvert, or ‘subvert,’ and the mode is therefore a ‘knowing’ and an ironic—or even ‘ironic’—one. Postmodernism’s distinctive character lies in this kind of wholesale **‘nudging’ commitment to doubleness, or duplicity.** [...] postmodernism ultimately manages to install and **reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge.** [Énfasis agregado] (Hutcheon, 1989, pp. 1-2)

Teniendo en cuenta ese doble rol decisivo que detentan los productos de nuestra cultura posmoderna, el presente artículo explora, precisamente, el rol doble que ocupa la fotografía en específico dentro de *The Cutting Room* (2002), de la escritora británica Louise Welsh. La crítica que propone el texto debe reconocer su propia complicidad con los mismos valores que pretende

---

<sup>127</sup> A los efectos del presente análisis, utilizaremos el término *duplicidad* para referirnos a los términos “doubleness” o “duplicity” según Linda Hutcheon como una característica distintiva del posmodernismo.

comentar y, en este caso, el comentario es fotográfico. La fotografía, predominante en la novela, actúa tanto denunciando al sistema patriarcal y exponiendo los actos de opresión que le son inherentes, como validando esas mismas opresiones a través de la "crítica cómplice". Dentro de la novela, el acto de tomar una fotografía se percibe potencialmente como un acto de complicidad y de desdoxicación,<sup>128</sup> en el sentido de que simultáneamente legitima y subvierte el *statu quo*.

La novela debut de Louise Welsh sigue a Rilke, un subastador *queer* cuyo rol muta hacia el de detective amateur al encontrarse con una colección pornográfica que incluye tres fotografías de carácter *snuff*<sup>129</sup> en la residencia de Roderick McKindless, un aristócrata que ha muerto inesperadamente. La mujer fotografiada le es desconocida, anónima, y Rilke se embarca en una investigación respecto de la autenticidad de las fotos que, como examinamos más adelante, rápidamente toma un tinte obsesivo, factible también de ser interpretado como ambiguo o contradictorio.

Las tres fotografías retratan a una mujer que, aparentemente, ha sido torturada y asesinada para el placer sexual de quienes la rodean: tres hombres vestidos como monjes, con los rostros cubiertos, y el camarógrafo. En las primeras dos fotografías la mujer está atada a diferentes estructuras, portando heridas de diversas torturas y, en la segunda, ha sido degollada. En la tercera fotografía se observa cómo todo su cuerpo, excepto sus pies, ha sido envuelto en una sábana.

En diversas instancias de la novela la fotografía ocupa un lugar preponderante (como, por ejemplo, las sesiones que lleva adelante Anne-Marie), pero son estas fotografías *snuff* las que motivan a Rilke, narrador y personaje principal, en su búsqueda. De esta forma, la fotografía se establece a la vez como una actividad (práctica fotográfica) y como un objeto (fotografía física). La actividad es una instancia de abyección primera, limitada al espacio-tiempo en el que acontece. El objeto, por un lado, constituye y funciona como registro y reproducción de la abyección femenina en el tiempo y legitima el *statu quo* y, por otro lado, existe como documento que expone o denuncia dicha abyección o que subvierte el *statu quo* que violenta, por sobre todo, a las identidades femeninas de la novela. Esta dualidad captura al narrador y funciona como detonador de la búsqueda que será el hilo narrativo.

Para los propósitos de este análisis, hemos tenido en cuenta el concepto de abyección planteado como un estado bajo y abatido, de degradación, que perpetúa las dinámicas de opresión patriarcal sistemáticas. Dicho concepto ha sido elaborado en diversos estudios, de los cuales el ensayo de Kristeva (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection* es texto fundacional, luego retomado por autorxs como Judith Butler (1993). En él, Kristeva propone que lo abyecto es aquello que ha de ser obliterado: lo impuro, representante de la suciedad y el desorden, lo que el Otro nos señala con aversión. En este caso, la abyección se da sobre los cuerpos femeninos y tiene

<sup>128</sup> Siguiendo a Hutcheon (1989, p. 3), se entiende a "doxa" como la noción de Barthes de opinión pública y consenso, por lo que comprendemos que desdoxicar es exponer una ideología dominante por medio de la crítica desnaturalizante, la reflexividad.

<sup>129</sup> del inglés *snuff out*, "matar" o "apagar" en sentido figurado, hace referencia a medios audiovisuales, sobre todo videos, que involucran crímenes reales tales como asesinatos, torturas, suicidios, necrofilia, infanticidio, violaciones sin la ayuda de efectos para su difusión o comercialización.

lugar mediante el instrumento de la fotografía —entre otras prácticas de violencia sexual, social y económica— la cual tiene un efecto deshumanizador sobre los sujetos femeninos de la novela. Sin embargo, veremos que la fotografía (como actividad y como objeto) conlleva, además de la abyección en sí misma, una futura denuncia de la violencia que ha atravesado a estas mujeres. En otras palabras, la significancia de la fotografía en *The Cutting Room* es la de la crítica y complicidad posmoderna (duplicidad) —tal como las define Linda Hutcheon (1989), pues perpetúa la abyección femenina a la vez que la denuncia.

Para poder observar el efecto que la fotografía tiene sobre los personajes femeninos y el modo en que formula la duplicidad posmoderna en la novela, debemos, en un primer lugar, establecer cuáles son las identidades que se presentan como femeninas en la narración, para luego establecer de qué forma están expuestas a la violencia patriarcal. De esta manera, en una segunda instancia, podremos analizar cómo es que las actividades y objetos fotográficos que las involucran implican una duplicidad, es decir, una crítica y complicidad concurrentes.

Siguiendo la conceptualización de Judith Butler (1993) sobre la construcción social del género, los personajes de la novela que constituyen la performatividad femenina, y que están sometidos a abyección, o a algún grado de ella, son varias: Anne-Marie, una joven que posa para fotografías eróticas a cambio de dinero y a quien Rilke contacta durante su investigación;<sup>130</sup> Adia Kovalyova, víctima/superviviente de trata de personas para explotación sexual y cuyo relato aparece como transcripción de su declaración; Miss McKindless, hermana de Roderick McKindless<sup>131</sup>; Sandy, una mujer transgénero fotografiada; y la mujer anónima sujeto de la foto *snuff* encontrada, de ahora en más: Jane Doe, entre otras.

Se podría argumentar que Anne-Marie es un personaje que experimenta la abyección a través de la fotografía. Sin embargo, un motivo importante en la decisión de excluir a Anne-Marie de este análisis es que, frente al acto violento, ella contraataca y es quien, eventualmente, mata al autor de los crímenes, Roderick McKindless. De esta forma, se posiciona como superviviente, incluso luego de haber estado expuesta a la perspectiva y acción de quien ve su cuerpo como un objeto abyecto. Adicionalmente, y aún más significativo para lo que concierne a las fotografías, ella hace que se le tomen en un entorno controlado y por voluntad propia. Es decir, a diferencia de las demás mujeres de la novela, ella retiene su agencia, su integridad y autonomía corporal.

130 Hacia el final de la novela Anne-Marie se encuentra en una posición en la que su vida se ve amenazada, pero logra defenderse y matar a su atacante, McKindless.

131 Miss McKindless es primeramente un agente cómplice en la explotación de otras mujeres en la novela, ya que demanda “discreción” respecto de las actividades ilegales de su hermano y está decidida destruir toda evidencia relativa a ellas. Parece estar siguiendo el mandato femenino de “protectora”. Sin embargo, se encuentra perturbada por dichas actividades, al igual que Rilke, y es, en este sentido y, en segundo lugar, víctima de la violencia de su hermano, de ser abyecta a él (lo que ella romántica como “old-fashioned devotion”; Welsh, 2002, p. 205): En palabras de Gisela Leylén Tregnaghi, “The woman who has been his lifelong faithful companion is to be used in order to obtain the money, and then she will be discarded. Although she only intended to be protective, her eagerness to prevent Roderick from getting punished ever since he was a child must have constituted a restriction to her brother’s freedom of action; therefore, the old man’s plan also intends to liberate him from the burden his sister has constituted all these years. In the end, her unconditional surrender to his demands results in her utmost abjection: death.” (2013, pp. 35-36). Estas dos caras conviven en el mismo personaje.

A pesar de que todos los personajes femeninos son, en mayor o menor medida, víctimas o supervivientes de diversas formas de violencia patriarcal, y de que la fotografía como forma de abyección está presente en muchos de los casos de violencia contra las mujeres de la novela, en este capítulo, nos centramos en los casos de dos personajes en concreto: el de Sandy y el de la mujer de la foto snuff, Jane Doe.

## Análisis de la fotografía de Sandy

Se puede considerar que el acto de fotografiar<sup>132</sup> a Sandy es un acto de agresión en sí mismo, ya que funciona como un mecanismo que se apodera del sujeto. Durante esta interacción, observamos cómo un personaje masculino (ojo masculino) que conocemos como “the jumper man” [el hombre del suéter]<sup>133</sup>—así denominado porque viste un suéter color naranja con una estampa que, según el narrador, intenta sugerir que no es una amenaza—, acompañado por otro hombre que viste jeans y empuña la cámara, orquesta una situación con Sandy para poder registrarla en video. El camarógrafo que capta la imagen de Sandy está en una clara posición de poder y conocimiento, mientras que ella forma parte de un grupo de individuos oprimidos a los cuales se identifica como “part of what we call the transgender community, and good luck to them” (Welsh, 2002, p. 102). De acuerdo con Susan Sontag, realizar un registro visual o, en otras palabras, el acto de fotografiar consiste en apropiarse del objeto fotografiado: “To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge—and, therefore, like power” (1973, p. 2). Sandy no posee el control de este registro; sin embargo, forma parte de él. De esta manera, los camarógrafos se “apoderan” de ella.

No obstante, de acuerdo con Linda Hutcheon (1989), el género se construye, entre otros mecanismos, mediante el efecto y el exceso de la representación. En los sistemas de representación no hay un *reflejo*, sino una *concesión* de significado y valor dentro de una sociedad en particular. En otras palabras, mediante las imágenes, se estandariza una narrativa y representación visual que no es necesariamente un reflejo de la sociedad, sino de lo que se valora en ella. Al conferirle a Sandy este espacio usualmente ocupado por las mujeres cisgénero, se le adjudica un valor y significado que desdoxicifica el ideal femenino estereotipado —la modelo que posa para las fotos porque su figura hegemónica y su identidad de género lo permiten—, y hace lugar para que exista una identidad transgénero no hegemónica en el espacio ideológico y material de la fotografía.

Al exponer una persona que los potenciales espectadores de las imágenes quizá no estén acostumbrados a ver o aceptar, se cuestiona la norma, el *statu quo*. Los cuerpos e identidades

<sup>132</sup> No se hará distinción técnica en esta ocasión entre video y fotografía, sino que consideraremos al primero como una colección sucesiva de fotogramas estáticos (fotografías).

<sup>133</sup> Traducción propia; en la versión publicada en español (Welsh, 2007) se utiliza “el hombre del jersey”.

que se aceptan dentro del mundo visual se ven desdoxicificados, desnaturalizados mediante la ubicación de un sujeto social rechazado en el mismo lugar que suele ocupar el sujeto femenino idealizado. En palabras de Susan Sontag: “To photograph is to confer importance” (1973, p. 28), es decir, al revelar una fotografía de una mujer trans (y, por si fuera poco, una que está feliz) se afirma que ella importa, que pertenece al mundo de las imágenes y que también puede ocupar ese espacio.

La percepción del acto fotográfico por parte de Rilke consiste en un intento de crítica que deriva en complicidad. Durante la escena en el bar vemos lo que Rilke ve, sus impresiones de la interacción que tiene lugar en el bar entre el hombre del suéter y Sandy.<sup>134</sup> Siguiendo la línea de análisis de Butler (2006), consideramos que el género es la impresión consolidada por las acciones, maneras y actos que realizamos. La performatividad de Sandy es la de una mujer: vestirse, gesticular y portar consigo la identidad femenina. Su identidad como mujer posee la misma validez que la identidad de Rilke como varón, o la de cualquier otro personaje: Sandy es mujer en el sentido de que su identidad está constituida de manera performativa, por las mismas expresiones que se perciben como su resultado, como explica Butler (1993, 2006).

Nuestro narrador y personaje principal ve el acto de capturar la imagen de Sandy como una abyección, como un acto de violencia. Desde su punto de vista, el hombre del suéter la está exponiendo, revelando sus rasgos físicamente masculinos, eliminando los que Sandy “ha construido cuidadosamente” para crear una “ilusión” de feminidad:

In the cruel fluorescence **Sandy's magic was gone**. She laughed, head thrown back, Adam's apple revealed, laughter lines creasing and the camera man captured the shot. The line where the thick Max Factor \*Makeup Artists to the Stars\* foundation ended and the gooseflesh neck began. He **broke the illusion**, took her carefully **constructed beauty and turned it into a clownish mask**. [Énfasis agregado] (Welsh, 2002, p. 113)

Esas imágenes constituyen, según la percepción de Rilke, un acto continuo y repetido de agresión, en el que ella deja de “pasar por mujer” y es interpelada con una categoría de género con la que no se identifica<sup>135</sup>, matándola al obligarla a presentarse como “él”, al quedar plasmada en el espacio visual como un “hombre disfrazado”. Este acto es repetido debido a que, parafraseando a Sontag (1973), una vez que el acontecimiento ha terminado, la imagen seguirá existiendo, confiriendo al acontecimiento una especie de inmortalidad (e importancia) de

---

<sup>134</sup> El nombre de Sandy está inspirado en la inocente protagonista femenina de *Grease*, el musical estadounidense. Sandy es un ícono de feminidad virginal en la cultura popular occidental que muta hacia una versión más sexualizada en el segundo arco narrativo. Esta referencia intertextual amerita más análisis, pero no será desarrollada en el presente capítulo.

<sup>135</sup> En español se puede utilizar el término “malgenerizada”, calco del inglés *misgendered*.

la que nunca habría gozado de otro modo. En este caso particular, Rilke concluye que el hombre del suéter era peligroso porque con su lente condenaba a sus fotografiados a una humillante y eterna inmortalidad.

Al ver esta interacción, Rilke se ve inundado por la necesidad de intervenir y reacciona ante este acto de sometimiento abyecto golpeando al fotógrafo para que se detenga, e intentando destruir la cámara, el arma que está "matando" a Sandy. Está convencido de que Sandy está asustada y que, por tanto, aprecia el acto de caballerosidad de su parte: él es el héroe y salvador. Es responsabilidad del lector juzgar si esto es así o no. Ciertos indicios, como por ejemplo el claro estado de ebriedad de Rilke —"I heard a voice shouting 'So you think it's funny, do you?' [...] The voice was familiar. I ignored it" (Welsh, 2002, p. 114)— y su turbación emocional —"I sat quietly, nursing my drink, sulking" (p.112)— invitan al lector a entender que las lágrimas de Sandy son una posible reacción a la situación de violencia provocada por el propio Rilke, y que, a su entender, la interacción con el fotógrafo era positiva porque ella posó voluntariamente para la cámara. A su vez, Rilke es cuestionado por la perspectiva externa de otro personaje femenino, Rose:

'They were making a fool out of that girl. I couldn't stand it any longer.'  
 'Rilke, she was the centre of attention and loving it. It was probably one of the best nights of her life and you ruined it with your carry-on.  
 'Aye, but she couldn't see what they were doing to her.'  
 'So you decided to be the knight in shining armour.'  
 'Something like that.' (Welsh, 2002, p. 117)

Para que Rilke tenga la reacción antes mencionada contra el fotógrafo, ciertos supuestos tienen lugar en su mente. Por un lado, Sandy no puede ver la situación como realmente es, es incapaz de apreciar la realidad debido a su ingenuidad o ceguera. Al no contar con esta información, Sandy no puede dar su consentimiento para ser fotografiada y alguien debe usurpar su agencia, decidir por ella. A su vez, Rilke debe actuar como el héroe que en su acto de valentía está salvando a la ingenua mujer. Para poder admitir este supuesto, el personaje de Rilke debe concebir que la identidad femenina de Sandy depende exclusivamente de cosas como ocultar la barba rasurada bajo un espeso maquillaje o los labios delgados bajo un "full painted bow" (p.113), es decir, que la identidad de género de Sandy se basa únicamente en sus atributos físicos. Este acto de condescendencia por el cual Sandy es privada de su autonomía expone, a su vez, la complicidad de Rilke con la ideología hegemónica y el sistema que supuestamente denuncia al pronunciarse como "defensor" de la identidad oprimida.

Se podría interpretar que la reacción violenta de Rilke tiene lugar a causa de la confrontación con su percepción de Sandy como sujeto posicionado por fuera de la norma, que cruza los límites y no respeta las fronteras ni las reglas percibidas de los géneros. El concepto de abyección de Kristeva no solo implica un rechazo hacia aquello que se percibe como no-limpio, sino que involucra aquello que no se atiene a los límites. La noción de abyección comprende un proceso interactivo de imposición de dichos límites mediante el rechazo de todo aquello y todo aquel que

no respete las fronteras, las reglas, las convenciones, y todo lo que se encuentre entre medio de las posiciones normadas (ej. hombre/mujer) o se presente como ambiguo o compuesto (1982, p. 4). En el caso de la novela, no hay dudas de que el cuerpo y la subjetividad trans de Sandy perturban los régímenes identitarios, y que la abyeción<sup>136</sup> sirve para mantener o reforzar los límites que se ven amenazados a los ojos de Rilke.

En su análisis respecto del género de la novela y sus características góticas, Gisela L. Tregnaghi (2013, p.25) identifica como elemento distintivo la imposibilidad de parte de los personajxs y narradorxs de comprender lo que sucede a su alrededor. Según la autora, esto es atribuible al hecho de que ignoran cómo funcionan las estructuras de poder en las que están inmersxs. En otras palabras, la subjetividad del yo se encuentra “dissolved in a web of uncomprehended power structures” (Punter y Byron, 2004, p. 273 en Tregnaghi, 2013, p. 25).

## Análisis de las fotografías de Jane Doe

Como hemos visto en la sección anterior, la abyeción es legitimada mediante el acto fotográfico. Al respecto, Susan Sontag asevera:

To take a picture is to have an interest in things as they are, **in the status quo remaining unchanged** (at least for as long as it takes to get a “good” picture), to be in complicity with whatever makes a subject interesting, worth photographing —including, when that is the interest, **another person’s pain** or misfortune. [Énfasis agregado] (1973, p. 9)

La imagen existe como símbolo de la violencia y es en sí misma un acto de violencia de dos maneras diferentes: en primer lugar, se sigue exponiendo a la víctima en su abyeción, su muerte, y, de este modo, la imagen se convierte en la humillación suprema, al reproducir el asesinato original *in aeternum*; y en segundo lugar, se utiliza como una objetificación del sujeto, un trofeo que puede ser materialmente poseído, un objeto que proporciona placer a un patriarca violento. Las fotografías que McKindless ha conservado en su colección funcionan como souvenir que le recuerdan lo que hizo y el momento de goce, es decir, a la vez que son posesión y captura simbólica, constituyen también un recordatorio nostálgico. Las fotografías como objeto son “both a pseudo-presence and a token of absence” (p. 12), un memento de la violencia ejercida y la vida tomada (ausencia), en conjunción con la reproducción de la abyeción (pseudopresencia).

Sontag también menciona la articulación de metáforas de caza y violencia con armas de fuego con la cámara y la fotografía:

---

<sup>136</sup> Dado el límite impuesto por la extensión del presente trabajo, no desarrollaré el empleo del concepto de abyeción de Judith Butler (1993), pero considero que sería valioso explorar cómo se puede interpretar la abyeción como una estrategia política constructiva en el contexto de la comunidad queer de la novela en cuestión.

The camera as phallus is, at most, a flimsy variant of the inescapable metaphor that everyone unselfconsciously employs. However hazy our awareness of this fantasy, it is named without subtlety whenever we talk about “loading” and “aiming” a camera, about “shooting” a film. [...] a camera is sold as a predatory weapon [...] It’s as simple as [...] pulling the trigger. [...] To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder —a soft murder. (pp. 9-10)

Jane Doe no solo fue abusada y asesinada en el sentido material de la palabra, sino que su abyección se repite durante los consecuentes ‘disparos’, ‘capturas’ y aún más tarde, en la exhibición a modo de trofeo, tal como indica el nombre del capítulo 18, “Trophies”. Se podría, incluso, tildar de segundo asesinato al momento del “disparo”.

Aunque no sea la intención original, el acto de tomar la foto conduce al futuro descubrimiento de las fotografías por una persona que las lee de una forma distinta, a la obsesión de Rilke, la subsecuente indagación dentro del submundo de la pornografía, y al éxito final en la búsqueda del culpable. Las fotografías llevan a una investigación legal que puede desbaratar un negocio de tráfico sexual. Por pequeño que sea, ese desmantelamiento no deja de ser un impacto contra el sistema patriarcal en una de sus formas más violentas.

Los objetos fotográficos, como documentos, son resignificados al ser descubiertos por Rilke. Su propósito original de trofeo se pierde para tomar el que le asigna nuestro narrador, y se convierten en evidencia e información sobre acciones percibidas como condenables y reprobables. Al ser resignificadas, estas fotos que una vez fueron posesiones preciadas y fuente de placer de McKindless se transforman en el disparador de su decadencia, y el desplome de la red criminal y opresiva que había estructurado dentro de un sistema patriarcal que lo amparaba.

Cuando Rilke encuentra las oscuras fotos de 8x10 pulgadas en un sobre en el estudio de McKindless, se ve impulsado a descubrir su misterio con la esperanza de que se haga algún tipo de justicia. Al encontrar esas imágenes que exhiben a la joven presuntamente asesinada se transforma de subastador en detective. De estas fotografías surge en primer lugar una inquietud y, en consecuencia, su primera búsqueda consiste en tratar de desacreditar la factibilidad de la imagen, para librarse de la responsabilidad que siente y ver el objeto como la composición de una simple e inofensiva fantasía. Al no lograr desacreditar la autenticidad de las fotografías, la inquietud de Rilke se convierte en una obsesión en la que pugnan la crítica y la complicidad con el sistema patriarcal, respectivamente. Al principio reticente a involucrarse y comprometerse con la búsqueda, Rilke descubre que no puede alejar su mente de las fotografías. Empujado a ver las fotos una y otra vez —“Then, though I didn’t feel like it, looked at the photographs again” (Welsh, 2002, p. 36) —, el detective amateur comienza a verse obligado a investigar, y, aunque se siente horrorizado por las fotografías, también experimenta una curiosidad morbosa, tal como puede reconocer Derek, su interlocutor —“but you can look at something rotten and still see the beauty in it, right?” (p. 80)— y un entusiasmo que se anticipa al terror de la situación:

"What I had been avoiding was the truth. Like a child hesitating before a keyhole, I wanted to discover hidden secrets, but was frightened that the knowledge, once gained, wouldn't be to my liking and could never be lost. Accentuating the fear was a delicious anticipation, the thrill of terror, before the plunge. It was the thrill that scared me most." (p. 226)

Esta conjunción de terror y anticipación eventualmente se traduce en una fantasía. Tal es así que la truculenta escena ocupa su mente en múltiples escenarios, uno de ellos, el acto sexual, donde las imágenes tabúes inundan la mente libremente. No es casualidad que las imágenes de la mujer asesinada emergan durante el mismísimo clímax sexual del narrador. El protagonista tiene una respuesta visceral ante la foto: se siente a la vez atraído y repelido por la fotografía debido a su condición de tabú, a su potencial provocador y escandalizador o su *shock value*:

My climax was building [...] The images scrolled on. It was coming now... getting close... blood-red vision of the orgasm blackout... Here it came... a wound, red and deep and longing... the dark basement... the slash of blood across her throat... the reflection imposed on the inside of my retina as true as if I was looking at the photograph... the girl, used and bound, lying dead on her pallet. I came [...] rocking with the force of my orgasm." (p. 153)

El detective se siente culpablemente atraído por la imagen. Como explica Tregnaghi, la fuente del pavor de Rilke es este sutil indicio de una escisión entre el hombre que quiere hacer justicia por la mujer en las fotografías, y el que podría disfrutar de la perversión en ellas: su propia versión del Dr. Jekyll y Mr. Hyde (2013, p. 31). En otras palabras, su personaje encarna la convivencia de dos impulsos: la repulsión y la atracción, la búsqueda de una denuncia contra las atrocidades del sistema y la complicidad que las legitima y una obsesión fetichista con los objetos que produjeron las partes más retorcidas de su sociedad.

En este punto es importante señalar que Tregnaghi analiza la escisión que experimenta el protagonista dentro del marco de convenciones del género gótico (y de la categoría *female gothic*). Algunas de las características del género gótico que ella logra identificar en la novela son: la violencia excesiva, la intrusión del pasado, el "castillo" (en este caso, una mansión que desentona con las demás moradas del barrio, todas mucho más modernas, y una librería laberíntica y oscura), historias de abuso de sujetos en posiciones sociales vulnerables, sobre todo mujeres, la muerte como denominador común, la presencia de "monstruos" (fantasmas, vampiros) y villanos que encarnan un mal social, imágenes e impresiones de corrupción y decadencia, etc. No es casualidad, entonces, que en el texto haya diversas menciones y referencias a los monstruos populares del género gótico como lo son Dr. Jekyll y Mr. Hyde y Nosferatu.

En el gótico, los monstruos son representaciones de los elementos socialmente marginados, aquello que está más allá de los límites de lo que se considera la "humanidad", y cumplen la función de vigilar las fronteras de lo humano, como postulan Punter y Byron (2004, p. 263, citados en Tregnaghi, 2013, p. 25). Los fantasmas, en cambio, funcionan como un recordatorio de un

pasado familiar oscuro o pervertido (Tregnaghi, 2013, p.25). En la novela, sin embargo, se puede observar la coexistencia de monstruos y fantasmas.

En base a la información que posee el narrador, a Roderick McKindless se lo presume muerto durante la mayor parte de la narración. Durante estos momentos, su presencia es la de un inquietante fantasma del pasado, que se manifiesta en las consecuencias de sus acciones y en los objetos que ha dejado atrás. Este fantasma persigue a nuestro detective y acrecienta su deseo de conocimiento, acercándolo cada vez más a sus perversiones sexuales y al mundo de la violencia. Se podría entender que la presencia fantasmagórica de McKindless persigue a Rilke, reorientando su deseo hacia las imágenes que hemos detallado.

Mientras se continúa creyendo que el patriarca está en efecto muerto, Rilke es el detective fetichista<sup>137</sup> que convive con la obsesión por sus perversiones. Aunque el aspecto de Rilke es similar al de un “cadáver” desde el principio de la novela, el deterioro progresivo de su estado físico enfatiza su apariencia demacrada, pálida, afectada; en palabras de Tregnaghi:

The change of appearance is a definite sign of Rilke's internal transformation.

He is able to recognize the presence of evil in his interior because he is thrilled by the thought of what he might find in the hidden room, and this recognition terrifies him. (2013, p. 31)

A este proceso de decadencia parece aludir también Derek cuando escoge a Rilke como la más perfecta encarnación de Nosferatu:

“Nosferatu.” [...] Dracula. Things went all wrong with Bela Lugosi. After him it was suavity and Byronic aristocrats, Christopher Lee, Peter Cushing. Fine for a laugh but nothing like the originals, Nosferatu.’ He drew out the word splitting it into syllables. ‘Nos fer-a-tu. F. W. Murnau had Max Schreck, Werner Herzog had Klaus Kinski. I’m going to make my own version and you would be perfect for the title role. The ancient vampire, end of his line, left to moulder, alone and friendless. The bemused monster who has lived too long. What do you say?”  
(Welsh, 2002, p. 241)

A diferencia de otras versiones más romantizadas, para Derek el ahora detective Rilke representa al villano, al vampiro por excelencia. Sin embargo, unas treinta páginas más adelante, quien asume las características del icónico vampiro es Roderick McKindless. Su cadáver está pálido y su cara muestra una sonrisa horripilante. En su muerte, McKindless pierde toda la sangre que ha consumido simbólicamente de sus víctimas (“Who’d have thought the old man would have

<sup>137</sup> Otra forma de observar a nuestro protagonista es dentro del concepto pronunciado por Teresa de Lauretis: el ‘sujeto excéntrico’. Aunque la autora habla de sujetos mujeres en esta teorización feminista, siguiendo la idea de Otredad propuesta por Simone de Beauvoir y basándose en la sexualidad biológica como argumento decisivo, es interesante pensar cómo dicho sujeto ocupa “multiple and variable positions [...] multiply organized across positions on several axes of difference and across discourses and practices that may be, and often are, mutually contradictory (1990, p.137), de forma muy similar a lo que hemos planteado hasta aquí como crítico cómplice en relación con Rilke.

so much blood in him", p. 274), vuelve a morir, y en el acto de ser fotografiado él también es capturado para siempre.

Dado que el género de la novela es detectivesco, el desarrollo narrativo, los escenarios construidos y los eventos cuya tensión y peligrosidad potencian la curiosidad causan la misma provocación en el lector que se ha despertado en el protagonista. El análisis de Magrs (2002) es aplicable a este escenario: Welsh utiliza conscientemente estas convenciones para involucrarnos. Entiende que, a pesar del impulso hacia la resolución propia del género, todo detective de ficción es un fetichista. No quiere encontrar todas las respuestas —el cuerpo en cuestión, la confrontación con la carne real— pues en ese momento su historia habría terminado.

## Conclusiones

La ambigüedad, las contradicciones y la duplicidad conviven en la novela a un nivel micro y macro estructural que abarca desde instancias de intertextualidad, eventos y personajes puntuales, elementos como la fotografía, que aparecen repetidas veces, hasta aquellos elementos que construyen el género literario del texto e insertan a la novela dentro de una tradición posmoderna.

Al observar su condición doble, entendemos al protagonista y narrador como un crítico cómplice, un hombre que no logra escapar a las dinámicas de poder de la sociedad heteropatriarcal que habita, pero que de igual manera se ve interpelado por tensiones internas y conflictos morales que lo llevan a continuar en una búsqueda cuya finalidad es la de repudiar y condenar las dinámicas de poder de las cuales es parte. A pesar de su cuestionable entusiasmo y sus contradicciones morales, en Rilke siempre prevalece la conciencia de que esta imagen tiene un vínculo con la realidad, de que las fotografías están directamente "estampadas" en lo real y, en consecuencia, se siente moralmente obligado a rastrearla hasta un escenario real en el que pueda actuar. El conocimiento de que se trata de un acto atroz, una violencia más allá de lo que la sociedad —y por tanto él mismo— puede aceptar o incluso comprender, lo lleva a encontrar a los responsables.

Podemos entender que el sexo por placer se relacione con otros tabús, en este caso, las fotos. Rilke se siente a la vez atraído y repelido por la foto *snuff* debido a su potencial provocador como *shock value*. En otras palabras, la reacción del detective frente a las fotos oscila entre la atracción y la culpa. Como explica Tregnaghi (2013), Rilke es capaz de reconocer la presencia de un mal en su interior que lo hace emocionarse sobre qué podrá hallar escondiéndose en la habitación, dividido entre quien quiere justicia y quien disfruta de la perversión, como Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Rilke, encarna entonces dos impulsos: el rechazo, la búsqueda de justicia ante las atrocidades del sistema, y la atracción fetichista y cómplice con lo retorcido de su sociedad.

En conclusión, mediante los ejemplos de Sandy y Jane Doe podemos observar cómo el acto fotográfico y las imágenes captadas potencialmente representan un acto simultáneo de desdoxic-

fificación y de complicidad dentro de la novela, ya que a un tiempo legitiman y subvierten el sistema patriarcal y sus relaciones de poder. A su vez, la carga simbólica de estas fotografías atraviesa a nuestro narrador/protagonista, quien de forma alternada finalmente ocupa el rol de cómplice que valida las opresiones sistemáticas mediante un goce culposo y el de crítico que, al exponerlas, juega un rol determinante en su supresión.

## Referencias

- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble*. Routledge.
- de Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), 115–150. <https://doi.org/10.2307/3177959>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Trad. L. S. Roudiez). Columbia University Press.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.
- Magrs, P. (31 de agosto 2002). More tease, less strip. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2002/aug/31/featuresreviews.guardianreview18>
- Sontag, S. (1973). *On Photography*. Penguin Classics.
- Tregnaghi, L. G. (2013). Abjection of the Female Body in *The Cutting Room* and *The Bullet Trick*: the Contemporanization of the Patriarchal System [tesis de maestría]. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1484>
- Welsh, L. (2002). *The Cutting Room*. Penguin Group, Penguin Books Ltd.
- Welsh, L. (2007). *El cuarto oscuro* (Trad. S. Contreras). Edición digital Titivillus. Bajaebooks.

## Bibliografía

- Burgin, V. (1982). *Thinking Photography. The end of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Macmillan.
- Dolar, M. (1991). "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny. *October*, 58, 5–23. <https://doi.org/10.2307/778795>
- Eagleton, T. (1998). *The Illusions of Postmodernism*. Blackwell.
- Fokkema, D. (1998). La literatura comparada y el nuevo paradigma. En S. Bassnett et al. Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. *Orientaciones en Literatura Comparada*. Arco/Libros, pp. 149-172.
- Phillips R. (2014). Abjection. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, (1-2), 19–21. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399470>
- Punter, D. y Byron, G. (2004). *The Gothic*. Blackwell.

- Scheiner, G. (2001). Look at Me, I'm Sandra Dee: Beyond a White, Teen Icon. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 22(2), 87–106. <https://doi.org/10.2307/3347056>
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Žižek, S. (2000). The Thing from Inner Space. En R. Salecl & S. Zizek (Ed.), *Sexuation: SIC 3* (pp. 216-260). New York, USA: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822381082-010>

## CAPÍTULO 10

# Distopías críticas feministas y posthumanismo: Marge Piercy y Louise Erdrich

*Cecilia Chiacchio*

Las distopías han tenido un creciente interés y desarrollo en las últimas décadas, tanto en el formato novela como en películas, series y serializaciones. En un contexto mundial de crisis climática, empobrecimiento, guerras, migraciones forzadas, luchas por derechos y reacciones conservadoras, resulta difícil no verlas como advertencias de escenarios futuros, cada vez más cercanos. Como es de esperar en una producción tan amplia, hay distintas formas de distopía. En este caso, nos interesa analizar dos novelas, *He, She and It* (1991) de Marge Piercy y *Future Home of the Living God* (2017) de Louise Erdrich, desde una perspectiva que combina estudios feministas y posthumanistas, y específicamente, ver las modificaciones resultantes en el género textual y la interpelación a nociones de universalidad, supremacía y subjetividad.

Las utopías y distopías<sup>138</sup> cuentan con una larga tradición en la literatura en lengua inglesa. Ambas construyen mundos alternativos, organizados de acuerdo a principios radicalmente diferentes de aquellos que gobernan las sociedades de los escritorxs y sus lectorxs contemporáneos. Pero esos mundos alternativos varían en cuanto se acercan o alejan de la idea de un mundo “perfecto”. Una primera distinción general señala que las utopías tienden hacia mundos “más perfectos”, mientras que las distopías a mundos “menos perfectos” (Suvin, 2003, p.189). Siguiendo a autorxs como Moylan (2000), Suvin (2003), Baccolini y Moylan (2003), y Baccolini (2011) entre otros, podemos decir que las distopías despliegan sociedades caracterizadas por la desigualdad, el caos, la violencia y la vulnerabilidad. Estas novelas toman los problemas sociales, culturales, políticos y económicos de las sociedades actuales, así como las medidas y políticas que estructuran las sociedades, y prueban llevarlas a un extremo, a su máximo; es decir, hiperbolizan los peores aspectos de las sociedades (Moreno, 2010, p. 461).

A pesar de que los mundos distópicos imaginados tienen las problemáticas sociales actuales como base, el procedimiento que sostienen los autorxs demanda que los lectorxs perciban el mundo alternativo como extraño. Esto puede plantear una tensión con la referencialidad. Si apli-

---

<sup>138</sup> Si bien no es el foco de este trabajo, es pertinente mencionar que existe una variedad de clasificaciones y terminologías utilizadas. Para este tema, ver, por ejemplo, Moylan (2000, cap. 5).

camos, a las distopías, una de las nociones centrales de la ciencia ficción, el extrañamiento ficcional validado por una lógica cognitiva (Suvin, 1979, p.63), y si, además, sumamos la percepción del mundo imaginado como radicalmente peor que el mundo actual, entonces no habría una clara referencialidad: el mundo alternativo no “existe” en el momento de la escritura.<sup>139</sup> Sin embargo, como ya hemos planteado en otra ocasión (Chiacchio, 2022), la creación de un mundo diferente del actual no implica la ausencia de este último. La ficción especulativa establece una distancia temporal entre el mundo de la ficción y el empírico, pero es crucial que los lectorxs perciban algunas huellas del mundo actual. Si no fuera así, se perdería el tono admonitorio de la distopía, las alertas sobre qué estamos haciendo y a dónde pueden conducirnos las políticas actuales, sobre qué podría suceder si no cambiamos a tiempo. Katherine Snyder (2011, p. 470) se refiere a esto como una doble conciencia: de la ficcionalidad del mundo imaginado y de la potencialidad de ese mundo como un posible desarrollo del nuestro. Esta tensión entre el extrañamiento y el reconocimiento es uno de los desafíos que presenta el género, especialmente porque los mundos alternativos se vuelven cada vez más cercanos y reconocibles.<sup>140</sup>

Estas observaciones sobre las distopías no intentan dirimir aquí cada cuestión, quieren tan solo llamar la atención sobre las complejidades de un género que trasciende lo literario y se entrecruza con otras disciplinas. La ficción utópica, según autores como Roberts (2005, p. 8), toma su fuerza de la filosofía y las ciencias sociales. Pero también la ficción puede verse como un lugar para el desarrollo de teoría (Butler, 1993, p. 182), como un proceso de pensamiento (Le Guin, 1993, p. 156), o como una forma de verdad (Coleman y Erdrich, 2017). Las distopías, entonces, nos parecen un espacio adecuado para la discusión de problemáticas actuales desde una perspectiva feminista. Los mundos presentados en la ficción ofrecen una forma válida de acercarnos a los conflictos y temas que, por la cercanía o cotidianidad podemos tender a naturalizar, pero como parte del mundo distópico percibimos como extraños. En este sentido, las distopías pueden actuar como mediadoras en nuestra percepción y como agentes de desnaturalización.

Hacia finales de los años 80 y en los 90, una serie de novelas de distopía comienzan a presentar nuevas características, es decir, dan un giro a lo que denominamos distopías críticas (Moylan, 2000; Baccolini y Moylan, 2003; Baccolini, 2000, 2011; Cavalcanti, 1999, 2003).<sup>141</sup> Al

<sup>139</sup> Sobre la relación realidad-ficción en las distopías, puede verse Varsam (2003, pp.203-210).

<sup>140</sup> Baste como ejemplo la novela *Oryx and Crake* de Margaret Atwood, donde la autora imagina un mundo, previo al colapso de la humanidad, gobernado por la tecnología y la manipulación genética; allí nos encontramos con una especie, los cerdones [pigoons] que fueron desarrollados para albergar en su cuerpo órganos que luego serían utilizados en trasplantes humanos. La novela fue publicada en 2003 y menos de dos décadas después, a comienzos de 2022 leímos en los diarios sobre el trasplante de un corazón de cerdo en una persona humana.

<sup>141</sup> No hay coincidencia, entre los críticos mencionados, en cuanto a si algunas novelas anteriores que utilizan estrategias similares son ejemplos de distopía crítica feminista o si deben considerarse como antecedentes del género —novelas como *Swastika Night* (1985), escrita por Katharine Burdekin y publicada en 1937, o incluso *The Handmaid's Tale* (1985) de Atwood—. Más allá de estas diferencias, los autorxs coinciden en las características del género y su consolidación en los 90. En nuestro caso, ubicamos a la distopía crítica feminista a partir de mediados de los 80 y los 90, en relación con las políticas neoliberales por un lado, y con los movimientos feministas por otro lado. Por ello, tomamos a la novela de Atwood como ejemplo del género, y a la de Burdekin como antecedente.

igual que la distopía tradicional, la distopía crítica despliega un mundo imaginado que puede identificarse como peor al empírico. Pero la innovación es la intervención específica sobre el género: estas novelas mantienen el impulso utópico en el interior del mundo distópico, una negociación entre el espíritu pesimista de la distopía y la actitud militante de la utopía (Moylan, 2000, p. 195).

Más arriba nos referimos al carácter admonitorio de las distopías en general; los mundos imaginados llaman la atención de lxs lectorxs sobre posibles consecuencias nefastas en el mundo empírico, que pueden atenderse y que estamos a tiempo de modificar, lo cual conlleva una esperanza de cambio. En las distopías tradicionales, este elemento se da entre autorxs y lectorxs, por fuera de la línea argumental de las novelas. Precisamente, la innovación de las distopías críticas es que introducen, en el mundo imaginado, es decir como parte del argumento de la novela, un final abierto que constituye una resistencia y un horizonte de posibilidad (Baccolini, 2000, pp. 18-23). Pensemos, por ejemplo, en *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood. La novela presenta una sociedad fundamentalista y patriarcal, donde las mujeres son tratadas como objetos, y aquellas fértiles, como esclavas sexuales para la “reproducción”. Todo es oscuro y desesperanzador. Pero dentro de la misma trama, el hecho de que Offred pueda huir y dejar su testimonio grabado en las cintas, y que esas cintas lleguen a ser escuchadas en el futuro —es decir, que la experiencia de Offred y la historia de Gilead puedan conocerse en la palabra de una mujer que padeció ese régimen dictatorial— actúa como un impulso utópico dentro de la propia narración: “[Offred's] storytelling provides resistance, escape, and awareness” (Baccolini, 2000, p. 23). Y aunque, a nuestro entender, al final de la novela ese impulso utópico se vea debilitado por la manipulación sarcástica de las cintas por parte de los académicos en el futuro post-Gilead, lo cierto es que la esperanza se mantiene como parte de la trama ya que, como señala Baccolini, la yuxtaposición del epílogo con el cuento de la criada hace que los valores exhibidos en el primero se destruyan (2000, p. 24). Lo mismo podría aplicarse a la secuela, *The Testaments* (2019).

Si bien el impulso utópico es una característica clave en cuanto a la variante del género, no es la única. Siguiendo a Baccolini y Moylan (2003) podemos mencionar algunos rasgos que se alinean con el posmodernismo, como la mezcla de géneros textuales, la inclinación hacia la fluidez, la hibridez y los saberes situados. Hay, además, un cambio en las temáticas que las líneas argumentales desarrollan; por ejemplo, la sexualidad, el cuerpo, la maternidad, las condiciones reproductivas y la ecología. Por último, en estas novelas hay un régimen autoritario, uno que limita o intenta limitar el poder, pero también están aquellxs que se oponen a ese régimen, movimientos clandestinos de resistencia que ofrecen a lxs protagonistas un espacio de contestación al poder hegemónico que los considera “ex-céntricos”, ya sea por su clase, etnia, sexualidad, etc. (pp. 7-8). A través de estos elementos, la distopía crítica feminista interpela la ideología patriarcal que subordina y niega poder y agencia a quienes se encuentran en los márgenes, fuera de la norma. Como explica Moylan, “[a] feminist stance and methodology lie at the heart of the political and formal innovations of this body of work” (2000, p. 191).

La abundancia de novelas enmarcadas en la distopía crítica publicadas en los Estados Unidos, Reino Unido y Canadá, entre otros países, ha llevado a autorxs como Jill Lepore (citada en Martinez-Falquina, 2019) a ver en esta proliferación un signo de pesimismo contemporáneo, una marca de resignación y aceptación. Sin embargo, acordamos con Martinez-Falquina en que esa abundancia de publicaciones de distopías, más que mostrar conformismo, da señales de una conciencia y preocupación crecientes sobre asuntos cada vez más imperativos, y sostiene el tono original de la distopía crítica como resistencia. Enfatizamos, además, la noción de empoderamiento, experimentado y puesto en acción por lxs protagonistxs: un giro de sujetos a agencia que tiene lugar en las novelas.

## Lo posthumano

La filósofa feminista Rosi Braidotti (2019) sostiene que lo posthumano propone una nueva forma de entender lo humano al interpelar la noción de agente autónomo, centro y controlador del mundo. Es decir, lo posthumano lleva adelante una crítica a dos conceptos que se entrecruzan y retroalimentan: el de Universal, especialmente el ideal de Hombre racional, y el de supremacía de la especie (2019, p. xi). El concepto de Universal presupone que existe un ser que encarna y representa la Humanidad en su conjunto. Por mucho tiempo se ha confiado en las capacidades racionales y en el progreso; y ese Hombre (con H mayúscula) se entiende como racional y autosuficiente; un ideal donde se combinan lo físico, lo moral y lo intelectual (p. xii).

En cambio, en lugar de un ser cristalizado y autónomo, lo posthumano promueve un ser fluido y en permanente transformación, principalmente porque nunca está en soledad. En palabras de Braidotti, consiste en una nueva forma de concebir lo Humano: “not as an autonomous agent endowed with transcendental consciousness, but rather an immanent—embodied and embedded relational—entity that thinks with and through multiple connections to others, both human and nonhuman, organic and inorganic others” (2019, p. xii). Dicho de otro modo, un ser que se constituye como parte de un tejido de subjetividades que trascienden lo humano en sí; una visión de las personas humanas como diversas, pero además descentradas (Schmeink, 2016, pp. 42-43)

Como se desprende de lo anterior, lo posthumano se manifiesta en contra de nociones jerárquicas de otredad, pues en esa dialéctica jerárquica de un yo-otrxs, a lxs otrxs siempre se lxs considera inferiores (Braidotti, 2019, p. xii). Por siglos, la categoría “Hombre racional” ha servido de vara desde donde medir lo humano, y desplazar como Otredad a quienes no se ajustan a ese modelo. En términos concretos, esa visión ha llevado a un trato peyorativo de lxs muchxs otrxs —incluidas las mujeres—, como seres “externos”, por fuera del Universal (Braidotti 2013, p.15; 2019, p. xiii). Esto no es una mera cuestión actitudinal, sino una lógica estructural con consecuencias en la vida cotidiana (Braidotti, 2013, p.15). Y a menudo esas nociones jerárquicas se

utilizan para justificar la *precariedad*<sup>142</sup> de la vida que puedan llevar esxs otrxs (Butler, 2010). En una visión tradicional patriarcal y antropocéntrica, el planeta (y todxs quienes se encuentran en él) parecen estar aquí para que el Hombre use, controle, obtenga ganancias e incluso abuse y descarte según sus propios intereses. En contraposición a esa lógica de jerarquías binarias,

[t]he posthuman destabilizes the limits and symbolic borders posed by the notion of the human. Dualisms such as human/animal, human/machine, and, more in general, human/nonhuman are re-investigated through a perception which **does not work on oppositional schemata**. In the same way, the posthuman deconstructs the clear division between life/death, organic/synthetic, and natural/artificial. [Énfasis agregado] (Ferrando, 2019, p. 5)

Tratándose de novelas que despliegan mundos imaginarios que resultan extraños pero a la vez reconocibles, las distopías críticas se convierten en un terreno apropiado para la exploración de lo humano y lo posthumano desde una perspectiva feminista. De las diversas maneras en que la teoría y la crítica desarrollan esta discusión, tomamos dos enfoques diferentes: el uso de la tecnología y la figura del cíborg, por un lado, y la visión de un mundo natural que reverbera frente al caos y el cataclismo, por otro.

## ***He, She and It (1991)***

Marge Piercy (1936), además de autora de numerosas novelas, colecciones de cuentos, poemarios y libros de no-ficción, es una apasionada activista por la paz, el feminismo y el medioambiente. Su novela *He, She, and It* (1991) —publicada en el Reino Unido como *Body of Glass*— obtuvo el prestigioso premio Arthur C. Clarke (1993).

La novela se desarrolla en dos planos espaciales y temporales: el central, en lo que era América del Norte antes de una guerra nuclear, a mediados del siglo veintiuno, y el segundo, que sirve de contrapunto narrativo, en el gueto judío de Praga, en el siglo diecisiete. En ambos planos hay al menos una figura que, de modo general, podemos englobar en el término “cíborg”, fundamental para el planteo de la novela sobre qué es lo humano.

En el plano futuro, la tecnología es algo cotidiano: el transporte, las casas, los recursos para aislarse de la contaminación y sobrevivirla, los desarrollos ciberneticos, toda esa tecnología atraviesa la trama de eventos. Pero en ese mundo, además, se desarrollan órganos artificiales,<sup>143</sup> y

<sup>142</sup> Butler hace una distinción entre la precariedad [precariousness] y la precaridad [precarity] de la vida. La primera alude a un rasgo existencial de la vida, mientras que “precariedad” indica una condición política. Es decir, hay una precariedad de la vida que nos afecta a todxs, pero hay condiciones políticas que hacen que algunas vidas sean “más precarias”. “Precarity designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death” (Butler, 2010, p.25).

<sup>143</sup> Vale mencionar que la novela plantea una tensión ética entre los implantes o “reemplazos” artificiales y los de órganos reales obtenidos de forma cuestionable.

las personas suelen recurrir a esos implantes o reemplazos artificiales por cuestiones de salud o para “mejorar” las capacidades. Tal es el caso de Nili, la joven amante y compañera de batallas de Riva. Nili ha sido entrenada como luchadora y su cuerpo está modificado y potenciado biotecnológicamente, con sensores, láseres de rayos X (Piercy, 1991, p. 196), y con la capacidad de superar a cualquier atleta en salto y carrera (p. 190); o el de Malkah y Shira, cuya visión está mejorada por medio de implantes artificiales (p. 106). Hacia el final de la novela, cuando la tecnología a disposición ya no puede ayudarla, Malkah planifica realizarse nuevos implantes en una sociedad con desarrollos científicos más avanzados.

Nilli has promised I will be augmented. I'm an old house about to be remodeled.  
 New eyes, a new heart, that's what I need, to feed and keep up with my hungry  
 brain. I do not dare reveal to Shira or even to Nili how the hope that they can  
 give me back light and color and vision sustains me. (p. 417)

Además de la tecnología para el incremento de capacidades en las personas, hay un avanzado desarrollo de robots y ciborgs, entre los cuales destaca Yod como ejemplo de lo segundo, “a mix of biological and machine components” (p. 70). Yod, el proyecto en el que trabajan Avram y Malkah, es un cíborg, anatómicamente varón, creado con propósitos defensivos, que supera a otros ciborgs anteriores por sus mejoras físicas. Pero además, Malkah le infunde la capacidad de sentir curiosidad y emociones, la necesidad de establecer relaciones y la capacidad de evaluar su propia situación. Shira, por su parte, lo ayuda en la socialización —“how to function with people” (p. 76)— y le enseña, entre otras cosas, el pensamiento metafórico y las analogías (pp. 86-87).

De esta manera, la novela expresa la duda sobre dónde termina la máquina y dónde comienza lo humano, o viceversa; es decir, sobre los límites borrosos entre esas categorías. Pero este planteo no se presenta solo en el nivel del análisis, sino también en la propia trama de la novela. Cuando Yod conoce a Shira, se describe a sí mismo como “a fusion of machine and lab-created biological components –much as humans frequently are fusions of flesh and machine” (p. 70). Lo mismo se expresa en otras conversaciones, como en el siguiente intercambio entre Nili, Shira y Yod:

“That's my lover you're holding at gunpoint.”  
 “Why do you lie? This is a machine.”  
 “You're part machine and part human yourself,” Yod said. [...]  
 “He's at least as human as you are,” Shira said. (pp. 195-196)

En el plano pasado, la figura que se encuadra en esta línea de análisis es Joseph, el Golem de la historia que Malkah le relata a Yod. Joseph no es producto de la tecnología, sino de la Cábala. Creado a partir de arcilla por el Rabino Judah Loew, “the Maharal”, el golem pasa de la forma inerte, –“form”, “clay doll” (p. 64)– a la vida:

Itzak and Yakov shrink back. They are blinded. When their eyes stop tearing and they rub at their lids and then hope they can see again, the doll is cooling from orange to red and then dulling to almost the color of their skin. It is no longer clay but flesh at what they stare. (p. 65)

Joseph es concebido con una función concreta, la defensa del gueto judío de Praga. Pero al igual que Yod, trasciende esa función primaria. Aprende a comportarse como humano, no solo en actos, sino en los sentimientos y las reflexiones sobre su propia condición. Joseph, quien alberga la esperanza de que Chava lo elija como esposo, desea ser reconocido como hombre,

Round and round he turns the possibility [of having Chava] in his mind. He does not know how to approach her. He is patient, but he hopes. Why should he not be a man like other men, just because he was born differently? Why should he not have his own mind? (p. 371)

A partir de los vínculos entre lo humano y la máquina, la teoría y la crítica feministas han desarrollado conceptos alrededor de la figura del cíborg que son relevantes para nuestro análisis. Un texto icónico es el conocido como “Manifiesto Cíborg” de Donna Haraway, de 1984, e incluido en el libro *Symians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). Por un lado, Haraway resalta la hibridez que nos define, como parte de lo que llama la ontología cíborg, “We are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we're cyborgs” (p. 150). El acento está puesto en la realidad material y en la imaginación, el cuerpo y las posibilidades que la división borrosa entre lo humano y la máquina facilita. Esa disolución de límites, además, abre la puerta para plantearse lo siguiente: si un personaje no es completamente humano, ni completamente máquina, ¿qué es? Así, podemos pensar al cíborg como una subjetividad posthumana. Resulta interesante cómo, en *He, She and It*, Malkah y Shira se refieren a esta cuestión al comienzo:

“Educating a machine is not a concept that makes a great deal of sense to me.  
His -now you've got me doing it. Call it 'he.'  
“He is a person, Shira. Not a human person, but a person.” (Piercey, 1991, p.76)

Por otro lado, la hibridez trasciende lo literal cuando Haraway plantea que el cíborg –al igual que las mujeres– puede entenderse como figura fronteriza que desestabiliza tradiciones occidentales como el racismo y el capitalismo patriarcal, entre otras (1991, p. 2). Aquí Haraway da un sentido metafórico al cíborg, como esa figura “monstruosa” (p. 2) que ha sido marginalizada o excluida por la tradición (p.150) pero que tiene fuerza contestataria.

Yod, Nili y Joseph pueden analizarse como figuras cíborg pues se encuadran en esas formas que no se ajustan a la “norma” que delimita lo humano y la máquina (o figura mágica en el caso del último). Sin embargo, hay otros sentidos del cíborg que no comparten:

The cyborg is a creature in a post-gender world; it has no truck with bisexuality, [...] Unlike the hopes of Frankenstein's monster, the cyborg does not expect its father to save it through a restoration of the garden; that is, through the fabrication of a heterosexual mate, through its completion in a finished whole, a city and cosmos. [...] The cyborg does not dream of community on the model of the organic family. (Haraway, 1991, p. 151)

A diferencia de lo planteado en esta cita, Yod y Joseph asumen su género masculino del mismo modo que asumen sus funciones defensivas, se enamoran de Shira y Chava respectivamente, y valoran su rol en la comunidad como una de las bases que los acercan al estatus de humanos. Nili, por su lado, tiene un vínculo estrecho con Riva y con la comunidad de donde proviene.

Cabe preguntarse, entonces, si las figuras cíborg en la novela alcanzan a ser completamente transgresoras. O, como plantea Cranny-Francis (2000) sobre el cíborg en general, si pueden terminar reforzando estereotipos o dando legitimidad a premisas patriarciales sobre la autoridad masculina.

A nuestro entender, las figuras cíborg en *He, She and It* son disruptivas. Pensemos en el binarismo de género, por ejemplo. Es cierto que, en alguna medida, la novela lo replica. Pero también lo interpela. Lo replica en las acciones que Avram y Malkah realizan sobre Yod. El primero le proporciona la fuerza y la violencia necesarias para su función defensiva, la segunda, en cambio, lo programa en sus emociones, lazos afectivos y autorreflexión. Esto podría reforzar la división entre razón y emoción, fuerza y debilidad, etc. que acompaña al binarismo masculino-femenino. Pero, mientras que en el binarismo una categoría (masculino) se impone sobre la otra (femenino), en la novela ninguno de los científicos se subordina a su par, y de esta manera la novela rompe con el orden jerárquico. En esa línea, otro punto importante es el cuestionamiento de lo normativo, como los géneros sexuales. Ya desde su título la novela juega con los pronombres y sus referentes: aunque en un principio podemos pensar que "it" refiere a Yod y a Joseph, estos se encuentran representados también en el pronombre "he", del mismo modo que Nili se puede referenciar con "she", pero "it" no le es ajeno.

El juego de pronombres se extiende a una serie de identificaciones entre personajes. Siguiendo a Neverow (1994), la subjetividad de los personajes se encuentra desestabilizada: los conflictos internos y las similitudes que se construyen entre algunos personajes sugieren un continuum donde los límites no son tajantes. Tal es el caso de Yod, cuya identificación con Joseph es notoria, pero que también se relaciona con la figura de Gadi, el primer amor de Shira, e hijo –de carne y hueso– de Avram; y con Nili, su identidad paralela más desarrollada, o su figura-espejo (pp. 22-24).

Además del límite borroso entre la máquina y lo humano, hay otras formas de ruptura de lo pre establecido, como la diversidad de relaciones (heterosexuales, homosexuales, entre persona humana y máquina) o la importancia de la tradición matrilineal de algunos personajes. En definitiva, la novela interpela divisiones y jerarquías que el orden patriarcal capitalista promulga –hombre-mujer, hombre-naturaleza, hombre-máquina– y lleva adelante dos críticas fundamentales en

el posthumanismo: que las organizaciones estructuradas jerárquicamente –y donde esas jerarquías se entienden en la dialéctica del yo-otrxs analizada anteriormente– solo producen desigualdad, injusticia y violencia, y que el mundo ha sido usado y abusado al punto de generar una extrema contaminación.

Otro personaje importante en cuanto a superación de formas cristalizadas es el de Riva. En un comienzo, ella aparece como madre ausente, casi un personaje secundario; sin embargo, destaca como un personaje representativo de los márgenes y de la resistencia: no le interesa verse joven, no se adapta a las normas, no busca el éxito que una *multi* le puede proporcionar, sino que, por el contrario, busca socavar el poder de las *multis* a través de acciones de piratería informática; se trata de una voz diferente, nunca establecida del todo, siempre en busca de nuevos horizontes. Moylan (2000, p. 262) la describe como organizadora, mediadora, catalista, como alguien que ayuda a construir movimientos y luego continúa su camino.

Por otra parte, Riva junto con Nili, viene de Safed, en la llamada Black Zone. Esta zona, arrasada durante la última guerra nuclear y prohibida por sus altos niveles de radiación, resulta ser un territorio habitado por mujeres palestinas e israelíes que sobrevivieron y que han desarrollado una sociedad sin varones, con avances tecnológicos e ingeniería genética, “we have created ourselves to endure, to survive, to hold our land” (Piercey, 1991, p. 198). Al final de la novela, Malkah viaja a ese territorio con Nili, y allí encuentra una nueva esperanza, el impulso utópico de la distopía crítica:

“It is beautiful here, as something destroyed can come into its own new form. Glass cast in the fire can have a strange subtle beauty of fused colors. This desert seems totally inhospitable to life, yet here is this community flourishing, and much animal and plant life has come back. Lately they have been getting seasonal rains. Nearby is an oasis where I saw butterflies -the first I have seen in years, yellow and white daisies” (p. 420).

Helen Kuryllo (1994, p. 50) señala como una transgresión de fronteras las numerosas situaciones de secretos, falsa información, apariencias, identidades simuladas; una larga lista de supuestos que son rebatidos a lo largo de la narración –Joseph aparenta ser una persona pero es un golem, el mapa muestra un vacío en la Black Zone pero esta resulta ser un territorio habitado, etc–. De igual modo, la imagen de la ropa utilizada como protección frente a la radiación funciona como una segunda piel, como si esas vestimentas permitieran a los personajes superar límites y actuar nuevas subjetividades. Kuryllo observa en estas transgresiones una estrategia utópica.

## **Future Home of the Living God (2017)**

Louise Erdrich (1954), autora de Dakota del Norte, con ascendencia germano-americana por el lado paterno y ojibwa por el materno, logra que en su obra confluyan las distintas culturas a las que pertenece. Maneja la lengua ojibwa pero escribe mayormente en inglés; fue criada en el

catholicismo pero se sumerge en las raíces indígenas y sus creencias, es miembro de la comunidad *Turtle Mountain Band of Chippewa*, y se describe “como una emisaria de ese entremundo, de ese margen cada vez más común donde las culturas se mezclan y colisionan al mismo tiempo” (De Mello, 13 de mayo de 2012). Al igual que Piercy, Erdrich cuenta con una vasta obra de ficción, no ficción y poesía, además de numerosos galardones.

*Future Home of the Living God* (2017) está compuesta en forma de diario que la protagonista, embarazada, escribe a su futuro hijo. En él narra su embarazo, los cambios físicos y las emociones, las relaciones familiares, los sucesos que transcurren a su alrededor, y las reflexiones en torno a todo ello. La protagonista, Cedar Hawk Songmaker, de origen ojibwa, fue criada por una pareja de Minnesota, pero cuando queda embarazada decide contactar a su familia biológica. ¿Qué hace de la novela una distopía? Además de una crisis climática que ha llevado, por ejemplo, al primer invierno sin nieve en Minnesota, el mundo está atravesando una situación incomprendible: la evolución se ha detenido y, probablemente, ha comenzado a revertirse, aunque esto último no signifique necesariamente un ir hacia atrás, sino una serie de movimientos desconocidos e impredecibles: “Life might skip forward, sideways, in unforeseen directions” (Erdrich, 2017, p. 61). La protagonista, como el resto de los personajes, deambula perpleja entre especulaciones; la escasa información que circula no es confiable y, como observa Martínez-Falquina (2019), la forma de diario traslada la falta de certezas a lxs lectorxs: “The author’s theorizing of uncertainty thus requires the active participation in the construction of meaning on the part of the reader, whose often frustrated search for truth is guided by Cedar’s” (p. 167). Sabemos poco acerca de cómo se manifiesta la involución, a través de algunas noticias o de los comportamientos extraños de la naturaleza que Cedar observa desde su ventana, primero en la casa y luego en la prisión, como la aparición de especies nuevas de pájaros o animales –muchos de ellos con ecos de animales prehistóricos<sup>144</sup>–, la proliferación de plantas, todo lo cual contribuye al extrañamiento que produce el contexto narrativo.

Frente a esa incertidumbre respecto del mundo, un hecho resulta concreto: el gobierno toma medidas para controlar todos los nacimientos. Ya sea por la persuasión o por la fuerza, detiene a las mujeres embarazadas– “female gravid detention” (Erdrich, 2017, p. 85)– y las encierra en prisiones donde dan a luz y luego son retenidas, especialmente aquellas que sobreviven al parto y tienen hijos sanos. Para lograr estas políticas, el gobierno<sup>145</sup> modifica leyes, accede a toda la documentación médica, corta las transmisiones de radio y televisión, la publicación de noticias, y promueve la vigilancia y la denuncia entre vecinos, conocidos y familiares por medio de recompensas.

---

<sup>144</sup> “Archaeopteryx or something like it” (Erdrich, 2017, p.107), “there is a *saber-toothy cat thing* in the oak tree *eating a chocolate Lab*” (p.124)”, “Not a normal dragonfly. This one is giant—a three-foot wingspan, golden green eyes the size of softballs” (p. 315).

<sup>145</sup> El gobierno se hace presente de manera autoritaria, en el secuestro de las mujeres embarazadas, en el control de la información, pero además se deja ver que no todos los estados adhieren a un gobierno central, se sospecha el uso de ejércitos mercenarios, etc.

El mundo alternativo que la novela propone no es altamente tecnológico, aunque sí hay drones espías en forma de insectos, micrófonos en forma de partículas de polvo, y una forma de vigilancia de lxs ciudadanxs a través de las redes: Mother, una figura femenina con ecos del Big Brother de George Orwell,<sup>146</sup> fuerza su aparición en la pantalla de la computadora, a través de la cual busca conectarse directamente con las personas:

As I am putting together the Thoughts page, my screen goes dark and swirly.  
 This time she [Mother] floats slowly into focus from the depths.  
 "Hello, dear. How are you?"  
 Her full cheeks are cement gray this time, set hard around her smile.  
 "Mother is thinking all about you. Would you like to tell me about your day?"  
 I shut down my computer.  
 My hands are trembling. I push myself away from the dark screen. (p. 81)

La figura de Mother reaparece a lo largo de la novela, para vigilar pero también para persuadir a colaborar con el régimen (ya sea revelando información sobre otros o entregándose si se trata de mujeres embarazadas), “I am back,’ she says, glaring exhaustedly up from under her eyebrows. ‘They failed to destroy Mother. I will always be here for you.’ She licks her dry lips and whispers” (p.105); “Hello dear, this is Mother. How are you tonight? I am worried. We don’t seem to be communicating very well” (p. 146). Y aun cuando Phil destroza la computadora contra la mesada, Mother sigue ahí.

La decisión de Cedar de contactar a su familia biológica –“you deserve two sets of grandparents. Not to mention genetic info, which may affect who you are even beyond whatever is now occurring” (p. 6)– la lleva a un viaje personal por su identidad y sus ancestros. En el pasado, mirando los orígenes ojibwa desde el lugar del exotismo, Cedar se regocijaba por la forma en que los demás la veían: “I was rare, maybe part wild, I was the star of my Waldorf grade school. [...] My observations on birds, bugs, worms, clouds, cats and dogs, were quoted. I supposedly had a hotline to nature” (p. 5). Pero en el presente de la novela Cedar, a partir del contacto con la cultura de su familia biológica, atisba una relación con la naturaleza que ya no es una imagen estereotipada y reduccionista de las culturas indígenas como amantes de esta, sino que se manifiesta como el abrazo a la diversidad y como la comprensión de una relación profunda entre todas las especies que habitan el planeta, en una red de cuidados y respeto mutuo. A diferencia de una visión cristiana donde Dios aparece separado de la humanidad, las culturas indígenas asumen un rol dinámico en la creación, y otorgan a cada especie —animales, plantas, minerales— los mismos o mayores privilegios que a las personas humanas (Gunn Allen, 1992, citada en Durand-Rous, 2021).

---

<sup>146</sup> *Nineteen Eighty-Four*, novela de distopía escrita por George Orwell y publicada en 1949.

En su búsqueda de conexiones con el mundo, la conversión de Cedar al catolicismo tiene una impronta religiosa propia, con lugar para una cosmogonía más amplia, donde se integran la etnicidad con las inclinaciones más intelectuales en la fe (Erdrich, 2017, p. 7). Desde ese lugar, Cedar trata de entender los cambios del presente. Por ejemplo, la relación entre un estudio que está llevando a cabo sobre la Encarnación de Cristo y la pérdida de fe que está testimoniando en la actualidad la lleva a plantearse si ese estado de cosas no se trata de una nueva forma de encarnación, donde el espíritu divino se pierde en la naturaleza física humana, “Perhaps the spark of divinity, which we experience as consciousness, is being reabsorbed into the boundless creativity of seething opportunistic life” (p. 76).

A través de Cedar y su familia, Erdrich elabora nociones sobre la tierra que superan el presente de la especie humana. La idea de un alma del mundo, o *Anima Mundi*, trasciende cualquier medida de tiempo e incluye todos los tiempos, pero depende de la memoria humana y de la memoria del mundo:

If evolution has reversed, we'll never know why, any more than we know why it began. It is like consciousness. We can map the brain and parse out the origins of thoughts, even feelings. We can tell everything about the brain except why it exists. And why it thinks about itself. So the more I consider all of this, the more it seems that our predicament would be best addressed by an acknowledgment of the *Anima Mundi*, the Soul of the World. (pp. 69-70)

El alma del mundo implica una unión que se proyecta en una amalgama de planos –personal, social y espiritual–. A menudo, Cedar recurre a imágenes del mundo natural para expresar sus sentimientos o para describir a las personas, como si en la naturaleza estuviera cifrado el sentido del mundo pero también como una revelación de la pertenencia a una misma unidad. En la siguiente cita vale resaltar, además, el uso del adjetivo “supernal” (supremo, celestial o de un orden superior) para describir el mundo:

“Spider Nun and I sleep away the afternoon. I wake once and look over at her face, so pure in repose. Her forehead is like a river stone, moon warm, shining with light. I am so anxious that I cannot sleep and so I watch the sky deepen. The sun goes down, fiercely, casting radiance from the west into the eastern sky, where it edges the clouds with a blaze of gold lace. Dear baby, I want you to see this world, supernal, lovely. I want this world to fill your eyes. (p. 193)

Durand-Rous (2021, párr. 22) señala, entre otros recursos utilizados, la creciente confianza de Cedar en el olfato para juzgar personas y situaciones, o la forma en que otorga características animales a quienes la rodean: describe el taxista que la rescata como un “heron man with a big, pale beak” (Erdrich, 2017, p. 202), o compara a los gritos de su compañera de prisión cuando da a luz con los de un puma (p. 221).

Además, la novela construye puentes entre lo que sucede en el mundo y en el cuerpo de Cedar: los cambios, la incertidumbre, la vida que lucha por sobrevivir a pesar de las amenazas

permanentes. Cuando el bebé de Cedar está por nacer, ella se imagina en un océano de luz que respira a su lado, y siente las contracciones como olas.

All that mattered was getting through each contraction. Then the next. And the next. I could see myself reflected in the stainless steel panels. I was in an ocean shooting sparks of light. The waves were pain. I was flung up, dashed down. Over and over to infinity and then when I thought I must have died, I took a breath, and I was surprised. The ocean also took a deep breath. (p. 325)

Esta cita en particular, remite a una anterior, donde Cedar reflexiona sobre la evolución y la involución de un modo que replica los ritmos de contracciones del parto, “[e]volution starts: a miracle. Evolution stops: a miracle. Life follows the pattern of the vastness all around us. The universe is expanding and contracting in timeless time” (p. 194). En la puesta en conjunto de estas dos citas, resulta interesante observar que la propia novela se estructura a modo de un entramado donde cada tema y sección ayuda a construir un todo.

La elección de Mother como la figura que representa el poder invasivo y controlador del gobierno no es fortuita. Las figuras maternas en la novela son muchas, desde la protagonista embarazada, sus dos madres (biológica y adoptiva), su abuela Pott (Grandma), la figura de la virgen como madre religiosa. Pero todas estas, a diferencia de Mother, se entrelazan con otra figura materna, la Madre Tierra. El contraste entre Mother y la Madre Tierra es tan abismal que enfatiza el significado de la segunda como la salida para escapar de lo que la primera representa. Mother intenta persuadir a las mujeres de ofrecerse como vientres voluntarios (p. 105), como acto patriótico. La Madre Tierra, en cambio, hace sonar las alarmas cuando la evolución comienza a revertirse, “Mother Earth has a clear sense of justice. You fuck me up, I fuck you up” (p. 60), pero es, principalmente, el lazo profundo y religioso con el mundo, “When I pray, I really get right down there with Mother Earth,’ says Eddy. ‘I prostrate myself” (p. 272). Ese gesto de entrega plena lleva consigo el reconocimiento de una alianza espiritual, profunda, de la humildad en la pertenencia a algo más amplio que el individuo.

En resumen, a lo largo de una exploración personal de la protagonista la novela expone y cuestiona distintos estereotipos, algunos de ellos expresados por la propia protagonista sobre su origen ojibwa. Por otra parte, la introducción de nuevas especies híbridas interpela la idea de progreso que sostiene el *whitestream*<sup>147</sup> (Martínez-Falquina, 2019, p. 161), así como las fronteras rígidas y las subjetividades cristalizadas. Aunque no haya un cíborg literal, sí encontramos la metáfora de las figuras monstruosas, aquellas diferentes a lo aceptado como “normal”; por un lado, las “criaturas” que las madres empiezan a parir y que amenazan la supremacía de la especie humana; figuras no descritas en detalle pero temidas; por otro lado, las nuevas especies que

---

<sup>147</sup> La cultura dominante blanca, “una fuerza coercitiva que impone la historia, la moral, la lengua, las costumbres, el individualismo, el capital cultural de lxs blancxs como norma o estándar en la sociedad estadounidense” (Urrieta, 2010, p. 47).

comienzan a aparecer en la naturaleza, que Cedar admira en su jardín, pero que, en tanto manifestación de lo desconocido y de un orden natural amenazado y quebrado, provocan alarma, “The news report goes on, ducks are not ducks and chickens are not chickens, insects are nutritious, and there are ladybugs the size of cats” (Erdich, 2017, p. 105).

A pesar de esta situación de desesperanza y vulnerabilidad, la novela ofrece esbozos de un impulso utópico en la visión del *Anima Mundi*, de una trama posible de conexiones entre las personas humanas, y entre ellas y las no humanas. Por otra parte, aunque la protagonista termine recluida en prisión, su diario persiste y ella mantiene la esperanza de que su hijo lo lea en el futuro: “My dear son. I know you’re going to read this someday. I can tell that you’re going to wonder what it was like, in the before” (p. 329).

## Conclusiones

Las dos novelas abordadas en este capítulo –*He, She and It* (1991) de Marge Piercy y *Future Home of the Living God* (2017) de Louise Erdich– son ejemplos de distopías críticas feministas que toman un posicionamiento posthumanista. Las novelas interpelan el supuesto de lo humano como el universal de Hombre racional y autónomo, y la jerarquización de la especie humana por sobre las demás y por sobre el mundo. Por otra parte, las novelas plantean una semejanza entre la explotación del mundo y la dominación de lxs otrxs marginadxs.

A pesar de estos puntos en común, las novelas desarrollan sus cuestionamientos a partir de tramas diferentes y de categorías diversas. Piercy lo hace a través del uso de la tecnología y la figura del cíborg literal y metafórico, donde la mezcla de máquina y persona humana vuelve borroso el límite entre estos, y así propone una reconsideración amplia sobre qué es lo humano. Si bien hay una fuerte denuncia contra la contaminación y la destrucción del mundo natural, y se esboza una naturaleza distinta en el impulso utópico del final, el acento está puesto sobre la tecnología como forma de superar las limitaciones, pero también como forma de trascender lo “natural” –entendido como los supuestos aceptados– y de revisar el concepto de qué hace a una persona humana: “We’re all unnatural now. [...] We’re all cyborgs, Yod. You’re just a purer form of what we’re all tending toward” (Piercy, 1991, p. 150).

Erdich, por su parte, construye una trama innovadora en cuanto imagina el freno de la evolución y un mundo natural que empieza a reverdecer y transformarse, todo en un contexto desestabilizador, caracterizado por lo desconocido y lo extraño. La dominación que la especie humana ejerce sobre otras especies tambalea frente a las nuevas especies que surgen, pero también la supervivencia –al menos de la especie humana tal cual se la conoce– se ve amenazada por las muertes de madres y por los nacimientos de criaturas extrañas. La cultura ojibwa de la protagonista pone de relieve una visión diferente del mundo y una conexión estrecha con la tierra. La novela enfatiza una mirada comprensiva de la persona humana dentro de una estructura mayor, con conexiones horizontales entre las especies humanas y las no humanas; similar a lo que Braidotti (2013, p. 49) describe como una eco-filosofía de múltiples pertenencias.

Como distopías posthumanas, las dos novelas interpelan las fronteras que han sido naturalizadas, y tienden hacia una fluidez trascendente; es decir, ponen el acento en la posibilidad de deconstruir identidades y categorías cristalizadas a favor de una diversidad de subjetividades, sin diferencias que representen un orden jerárquico ni un justificativo para la desigualdad de poder y de derechos. La experiencia humana debe ser entendida en forma plural y horizontal más que en términos generalizadores, universalistas y jerárquicos. Así, lo posthumano en *He, She and It* de Marge Piercy y *Future Home of the Living God*, de Louise Erdrich busca descentrar el centro en su forma singular y hegemónica (Ferrando, 2013, p. 30).

## Referencias

- Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. Seal Books.
- Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. Anchor Books.
- Atwood, M. (2019). *The Testaments*. Vintage.
- Baccolini, R. (2000). Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. En M.S. Barr (Ed.), *Future Females, The Next Generation* (pp. 13-34). Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Baccolini, R. (2011). Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope. En T. Moylan y R. Baccolini (Eds.), *Utopian Method Vision. The Use Value of Social Dreaming* (pp. 159-189). Peter Lang.
- Baccolini, R. y Moylan, T. (Eds.). (2003). *Dark Horizons*. Routledge.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity.
- Braidotti, R. (2019) Preface: The Posthuman as Exuberant Excess. En F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (pp. xi-xvi). Bloomsbury.
- Burdekin, K. (1985). *Swastika Night*. The Feminist Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter*. Routledge.
- Butler, J. (2010). *Frames of War*. Verso.
- Cavalcanti, I. (1999). *Articulating the Elsewhere: Utopias in Contemporary Feminist Dystopias* [tesis doctoral]. University of Strathclyde. <https://stax.strath.ac.uk/concern/theses/dv13zt26k>
- Cavalcanti, I. (2003). The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charinas's Holdfast Series. En R. Baccolini y T. Moylan (Eds.), *Dark Horizons* (pp. 47-67). Routledge.
- Chiacchio, C. (2022, septiembre 24-25). Aferrarse a las palabras: la memoria como política en dos novelas de Margaret Atwood. *VII Jornadas de la Creación y Crítica Literarias*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. ISBN: 978-987-8927-19-0. <http://eventosacademicos.filos.uba.ar/index.php/JCCL/VII/schedConf/presentations>
- Coleman, C. y Erdrich, L. (2017). Interview: Louise Erdrich. *Lightspeed Magazine* (91), <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/interview-louise-erdrich/>

- Cranny-Francis, A. (2000). The Erotics of the (cy)Borg: Authority and Gender in the Sociocultural Imaginary. En M.S. Barr (Ed.), *Future Females, The Next Generation* (pp. 145-163). Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- De Mello, L. (13 de mayo de 2012). Las últimas reservas. *Página 12, Radar Libros*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4665-2012-05-13.html>
- Durand-Rous, C. (2021). A Saber-tooth in my Backyard: Return of the Ancient Wild in Louise Erdrich's *Future Home of the Living God*. *Textes et contextes*, 16-1. <http://preo.u-bour-gogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3106>
- Erdrich, L. (2017). *Future Home of the Living God*. Harper Collins. Edición de Kindle.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz, An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8(2), 26-32. <https://existenz.us/volumes/Vol.8-2Fe-rrando.html#footnote-383-22-backlink>
- Ferrando, F. (2019). *Philosophical Posthumanism*. Bloomsbury.
- Haraway, D. (1991). *Symians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Kuryllo, H. A. (1994). Cyborgs, Sorcery, and the Struggle for Utopia. *Utopian Studies*, 5(2), 50–55. <http://www.jstor.org/stable/20719312>
- Le Guin, U.K. (1993). *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Harper Collins.
- Martínez-Falquina, S. (2019). Louise Erdrich's *Future Home of the Living God*: Uncertainty, Proleptic Mourning and Relationality in Native Dystopia. *ATLANTIS Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 41.2, 161-178. <http://doi.org/10.28914/Atlantis-2019-41.2.08>
- Moreno, F.A. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Portal Ediciones.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of Untainted Skies. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press.
- Neverow, V. (1994). The Politics of Incorporation and Embodiment: *Woman on the Edge of Time* and *He, She and It* as Feminist Epistemologies of Resistance. *Utopian Studies*, 5(2), 16–35. <http://www.jstor.org/stable/20719310>
- Piercy, M. (1991). *He, She and It*. Ballantine.
- Roberts, A. (2005). *The History of Science Fiction*. Palgrave
- Schmeink, L. (2016). *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society, and Science Fiction*. Liverpool University Press.
- Snyder, K. (2011). 'Time to Go' the Post-apocalyptic and the Post-traumatic in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. *Studies in the Novel*, 43 (4), 470-489. <http://www.jstor.com/stable/41319888>
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.
- Suvin, D. (2003). Theses on Dystopia 2001. En R. Baccolini y T. Moylan. (Eds.), *Dark Horizons* (pp. 187-201). Routledge.

- Urrieta, L. (2010). Whitestreaming: Why Some Latinas/os Fear Bilingual Education. *Counter-points*, 371, 47–55. <http://www.jstor.org/stable/42980681>
- Varsam, M. (2003). Concrete Dystopia: Slavery and its Others. En R. Baccolini y T. Moylan (Eds.), *Dark Horizons* (pp. 203-224). Routledge.

# Autorxs

## Coordinadoras

### **Fernández, Silvana N.**

Doctora en Letras, Licenciada en Literatura Inglesa y Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es profesora titular de Literatura Inglesa Medieval y Renacentista y profesora adjunta de la cátedra Cultura y Civilización Inglesas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE, UNLP). Se desempeña como docente-investigadora en CeLyC, dependiente de IdIHCS (UNLP-CONICET), donde dirige el proyecto de incentivos, El reparto de lo sensible y la literatura en lengua inglesa: políticas estéticas. (H955). Dirige y codirige además licenciados y maestrados. Participa como expositora en congresos en Argentina y en el extranjero, forma parte del comité editorial de revistas académicas internacionales y ha sido miembro del comité organizador de eventos científicos en su país. Realizó estancias de investigación en la Universidad de Toronto, ha dictado cursos de posgrado en el exterior y cuenta con publicaciones en el país y en el extranjero.

### **Chiacchio, Cecilia**

Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la UNLP. Es Profesora titular de Literatura de los Estados Unidos, Literatura inglesa clásica y moderna y Literatura inglesa contemporánea en la FaHCE, UNLP, donde además es Consejera titular desde 2018 y fue Directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas. Es investigadora en el Centro de Literaturas y Literatura Comparada (CeLyC) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP-CONICET). Ha dirigido, codirigido y actualmente integra proyectos de investigación, donde aborda el cruce de literatura en lengua inglesa y género, y en especial la ficción distópica feminista. Ha participado en congresos de la especialidad en nuestro país y el exterior, y cuenta con publicaciones en libros y revistas científicas. Ha sido referato y editora en revistas académicas. Codirige la Colección de libros *Travesías, lenguas y literaturas en diálogo* de Ediciones de la FaHCE.

### **Vernet, Mercedes**

Especialista en Docencia Universitaria (UNLP), Profesora en Lengua y Literaturas Inglesas y Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa (FaHCE, UNLP). Actualmente se desempeña

como Profesora Adjunta en Literatura Inglesa Contemporánea en la FaHCE, UNLP. Es investigadora categorizada (IV) y dirigió (2019-2022) y codirigió (2023-2024) proyectos PPID sobre el rol de la literatura en tanto insumo auténtico y eficaz durante los procesos de enseñanza-aprendizaje del inglés en el contexto universitario. Desde 2011, ha integrado proyectos de investigación de la FaHCE donde estudió la obra de diversos poetas y novelistas en lengua inglesa. En el ámbito de extensión universitaria, dirige el equipo “Comunidad de práctica virtual: Docentes en línea” que integra el programa Educación para la inclusión. Ha participado, en carácter de expositora, en jornadas nacionales e internacionales sobre literatura inglesa, enseñanza de la literatura en las clases de inglés, experiencias de educación a distancia, entre otros.

## Autorxs

### **Aicega, Dolores**

Magíster en Psicología Cognitiva y Aprendizaje (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) y Profesora en Lengua y Literatura Inglesas (UNLP). Ha obtenido el Diploma en Estudios Avanzados del Discurso en Sociedad (Universidad Nacional de San Martín). Es Profesora Adjunta en la cátedra de Lengua Inglesa 4 de la FaHCE (UNLP). Ha coordinado el Curso de Ingreso a las carreras de inglés y el Programa de Equiparación de Oportunidades Educativas (PEOE), ambos de la FaHCE. Ha desempeñado tareas como especialista del Área de Inglés de la Dirección Provincial de Educación Primaria de la Provincia de Buenos Aires. Actualmente es integrante de dos proyectos de investigación, ambos radicados en el IDIHCS. Ha participado de numerosos congresos y jornadas de la especialidad y ha publicado capítulos de libro y artículos en revistas indexadas nacionales e internacionales.

### **Carrettoni, María Celeste**

Tesista de la Maestría en Literaturas Comparadas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Profesora en Lengua y Literatura Inglesas y Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa (UNLP). Es ayudante en la cátedra Literatura Inglesa Medieval y Renacentista y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Lengua Inglesa 3, ambas del Departamento de Lenguas Modernas de la FaHCE. Es docente en el nivel de pregrado de la UNLP. Ha publicado “Geoffrey Chaucer y el mito de Dido y Eneas. Reparto de lo sensible, tradición clásica y reescrituras vernáculas” (2024) en la revista académica *lLETTRAd*; “The Legend of Thisbe’, de Geoffrey Chaucer. El Prólogo a *The Legend of Good Women* y un nuevo sentido” (2022) y “La leyenda de Dido, de Geoffrey Chaucer. Hipotextos y pluralidad de voces” (2019), ambos en *Auster*. Integra proyectos de investigación sobre literatura en lengua inglesa, en el CeLyC dependiente del IdIHCS (UNLP-CONICET).

### **Massano, María Constanza**

Magíster en Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana por la Universidad Nacional de Córdoba y Profesora en Lengua y Literatura inglesas por la Universidad Nacional de la Plata. Es Profesora adjunta de Literatura Inglesa Clásica y Moderna (FaHCE-UNLP), donde además es tutora de adscriptxs y de estudiantes de licenciatura. Es Coordinadora de la Sección Adultos de los cursos de Inglés de la Escuela de Lenguas (FaHCE-UNLP). Cuenta con publicaciones en libros, revistas académicas y actas de congresos; entre ellos “Territorio e Identidad en *Las malas de Camila Sosa Villada*” (2021) y “Repartos territoriales y estéticos en *On seeing England for the first time* de Jamaica Kincaid (2024). Es investigadora en el CeLyC dependiente del IdIHCS (UNLP-CONICET), donde participa de proyectos de investigación sobre lengua y literatura inglesa. Ha participado como expositora en congresos sobre las temáticas de la enseñanza de lenguas otras y de la literatura. Ha actuado como referato y editora en revistas académicas.

### **Ongarini, Lucía**

Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata y Licencianda en Inglés con orientación literaria (UNLP). Fue Egresada Distinguida en 2020. Se desempeña como Ayudante en Cultura y Civilización Inglesas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP y como docente de la Escuela de Lenguas de esa Facultad. Además, es profesora en escuelas primarias y secundarias. Es integrante de un proyecto de investigación sobre literatura inglesa radicado en CeLyC dependiente del IdIHCS (UNLP-CONICET). Fue becaria EVC-CIN entre septiembre del 2022 y agosto del 2023 y ha participado con ponencias sobre *Dublineses* y aspectos socio-culturales de Irlanda en congresos y jornadas académicas.

### **Rafaelli, Verónica**

Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa y Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata, y Maestranda en Literaturas Comparadas (FaHCE-UNLP). Es JTP de Traducción Literaria en Inglés 1 y Ayudante Diplomada de Literatura Inglesa Contemporánea en FaHCE, donde además es Secretaria docente del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y miembro del Equipo de traducción de Ediciones de la FaHCE. Es Profesora Titular en la UCALP y en el Instituto J. N. Terrero. Ha editado, traducido y publicado libros, capítulos de libros, artículos, y textos de creación en los ámbitos internacional y nacional. Es investigadora categorizada en el CeLyC dependiente del IdIHCS (UNLP-CONICET). Dirige un proyecto PPID sobre la experiencia literaria en los procesos de enseñanzas y aprendizajes de lenguas e integra un proyecto de investigación sobre literatura en lengua inglesa. Se especializa en la traducción literaria y de ciencias humanas y sociales, con énfasis en la interfaz literatura-fonología-traducción con base en un enfoque de derechos. Ha sido premiada por su actividad académica.

### **Sánchez Arteaga, Flavio Nicolás**

Profesor en Lengua y Literatura Inglesas y Traductor Público Nacional en Lengua Inglesa por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Durante el año 2021 fue adscripto a la cátedra Literatura Inglesa Medieval y Renacentista. Actualmente se desempeña como docente en escuelas de educación secundaria y para adultos y como traductor independiente.

### **Ungaro, Ailen**

Traductora Pública Nacional en Lengua Inglesa, Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata y Licenciada en Inglés con orientación literaria (UNLP). Es Ayudante en FaHCE, con funciones docentes en la Escuela de Lenguas, Ayudante en el curso introductorio y fue adscripta a la cátedra Literatura Inglesa Contemporánea. Es parte del Equipo de traducción de Ediciones de la FaHCE. Ha publicado artículos en revistas y actas de congresos; entre ellos, “Experiencia de adaptación de literatura para los cursos de inglés de la Sección Adultxs de la Escuela de Lenguas (UNLP)” (2022) en *Trayectorias Universitarias*, y “Géneros literarios: ¿Constructos inmateriales o poder transformador?” (2021) en Actas del *IX Encuentro del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas*. Es integrante de proyectos PPID radicados en el CeLyC, dependiente del IdIHCS (UNLP-CONICET). Ha participado en jornadas y congresos. En 2021 obtuvo una beca de la DAAD y realizó una estancia de estudio en la Universidad de Erfurt, Alemania.

### **Yañez Lizasoain, Camila M.**

Profesora en Lengua y Literatura Inglesas por la Universidad Nacional de La Plata, Maestranda en Literaturas Comparadas (FaHCE-UNLP), y estudiante avanzada de las carreras de Traductorado en Inglés y Licenciatura en Inglés con orientación literaria (FaHCE-UNLP). Fue adscripta a las cátedras de Literatura Inglesa Medieval y Renacentista (2015-2016) y Literatura Inglesa Contemporánea (2018-2019) en dicha Facultad y trabaja como profesora de inglés y traductora de forma autónoma. En 2019 fue becada por la DAAD y se desempeñó como colaboradora en el Departamento de Español del Centro de Idiomas (Sprachenzentrum) de la Universidad de Erfurt. Actualmente es colaboradora en un proyecto de investigación sobre Literatura en lengua inglesa y políticas estéticas radicado en el CeLyC dependiente de IdIHCS (UNLP-CONICET). Ha asistido a diversos seminarios, congresos y jornadas sobre la enseñanza del inglés, la traducción, la literatura y la lingüística.

Fernández, Silvana N.

Literatura en lengua inglesa : lecturas desde el sur / Silvana N. Fernández ; Cecilia Chiacchio ; Mercedes Vernet ; Coordinación general de Silvana N. Fernández ; Cecilia Chiacchio ; Mercedes Vernet. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2025.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-34-2619-7

1. Literatura Inglesa. I. Fernández, Silvana N., coord. II. Chiacchio, Cecilia , coord. III. Vernet, Mercedes , coord. IV. Título.

CDD 823

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7150

[edulp.editorial@gmail.com](mailto:edulp.editorial@gmail.com)

[www.editorial.unlp.edu.ar](http://www.editorial.unlp.edu.ar)

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2025

ISBN 978-950-34-2619-7

© 2025 - Edulp

**S**  
sociales

  
**edulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA